СОВЕТСКОЕ ФОТО 8

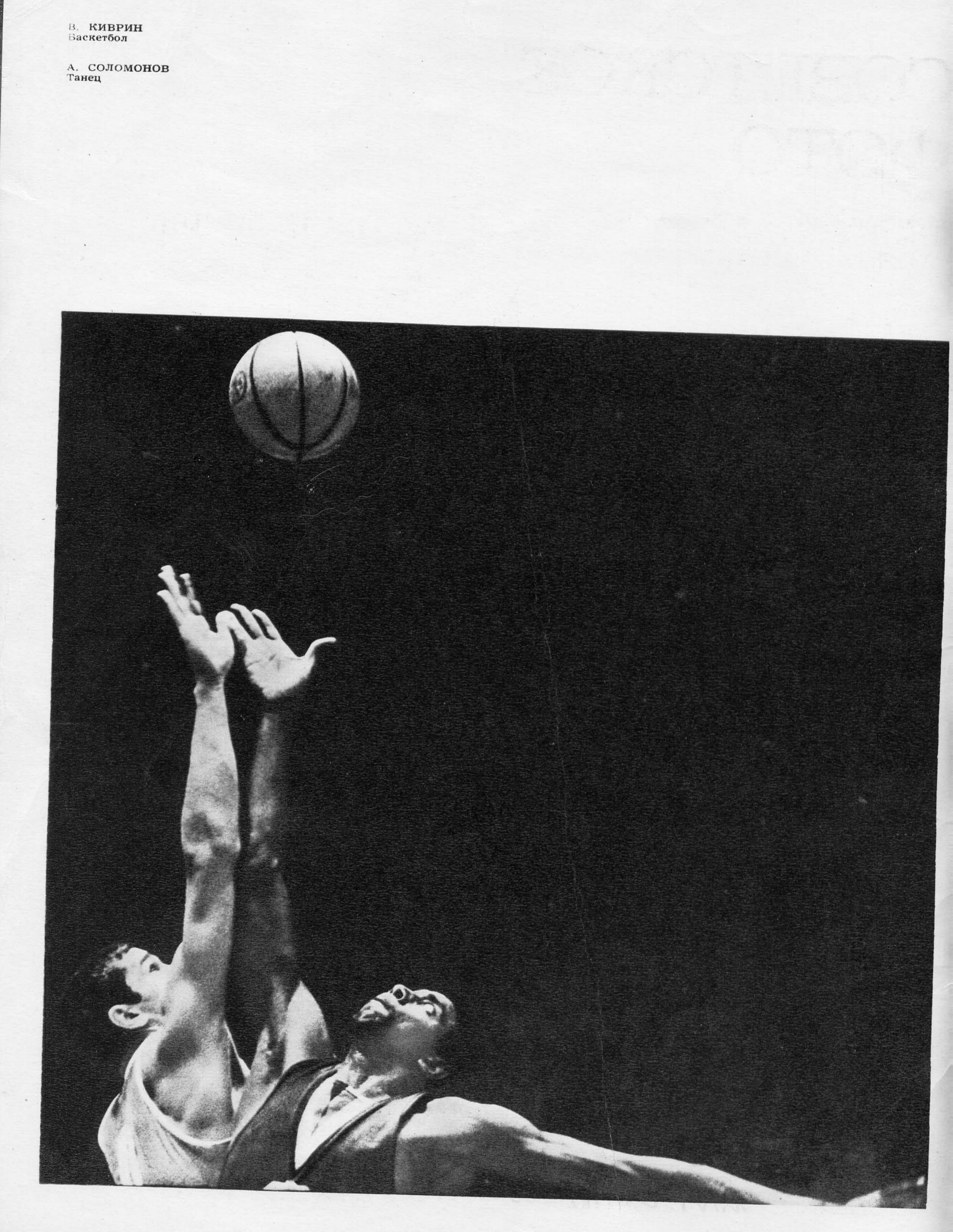
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1970



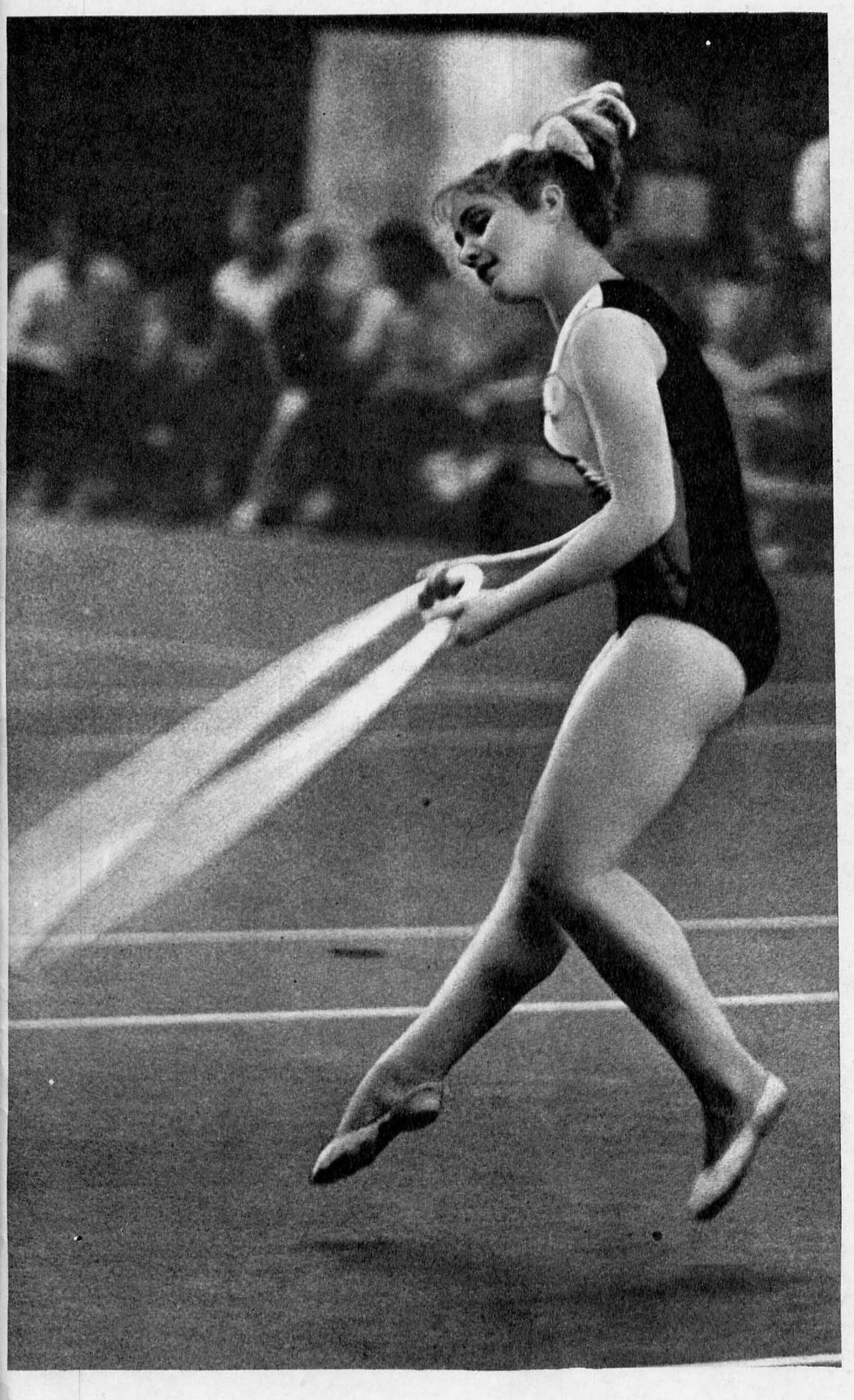
В. КИВРИН
Баскетбол

А. СОЛОМОНОВ
Танец



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 8. 1970.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.



СТАРТ И ФИНИШ

Борис БАЗУНОВ,
редактор отдела спорта журнала
«Советский Союз»

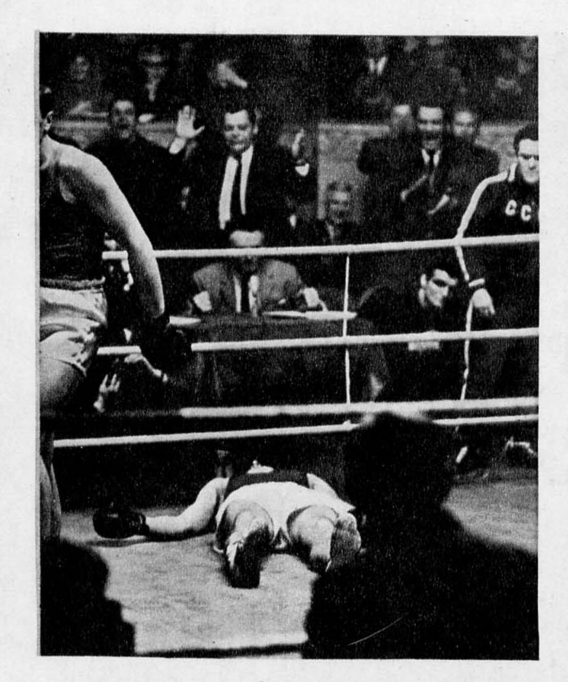
История, с которой я хотел бы начать разговор о спортивной фотожурналистике, вовсе не была чрезвычайным происшествием, но оказалась по-своему поучительной. Дело было так. Один из фоторепортеров, широко известный мастер, не раз отмеченный на выставках, получил в нашей редакции новое и необычное для его профиля задание. Он должен был заняться регулярным освещением больших международных спортивных соревнований — рассказать о героях и неудачниках, лидерах и рядовых спортивного единоборства, показать напряжение состязаний, их яростный ритм, «психологию» борьбы за победу...

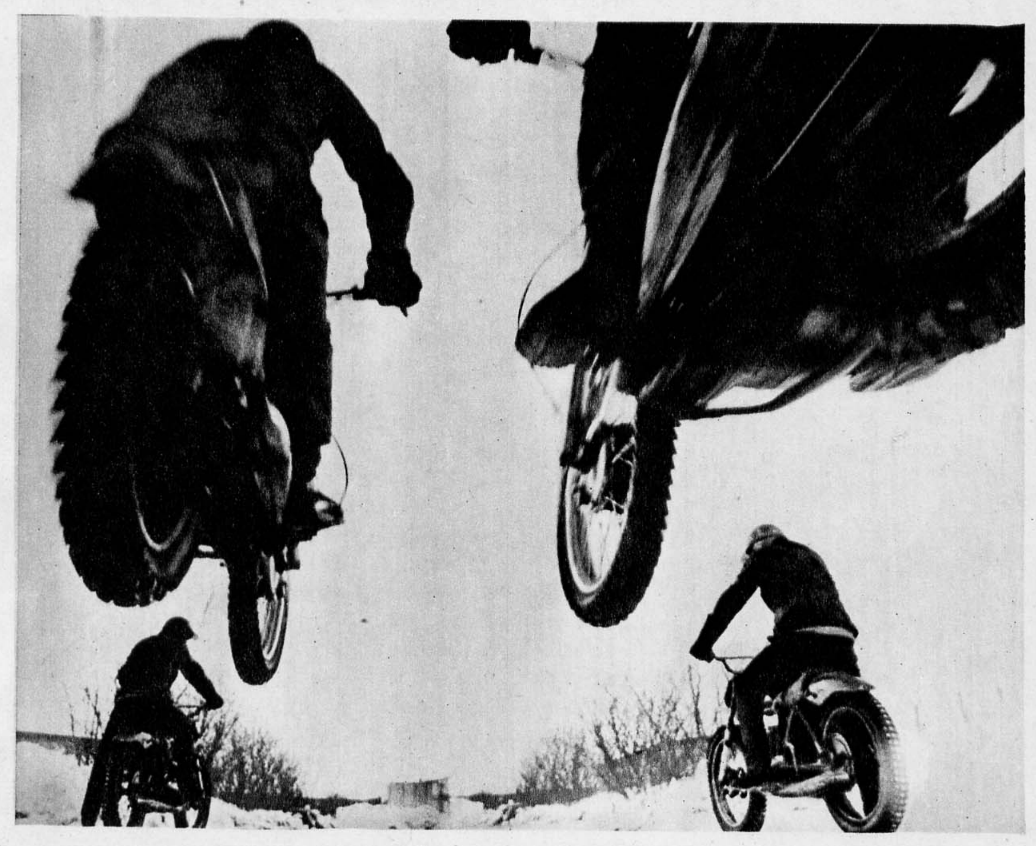
Задание как задание, привычное для фотолетописцев спорта. Где, как не на праздниках большого спорта, рельефнее вырисовывается человеческий характер, индивидуальность, как бы собранная для решающего рывка! Спортивное мастерство, личная одаренность каждого, качества борца, стремящегося к максимуму возможного, — все это находит своих вдохновенных толкователей в фотоискусстве, умеющих «поймать» момент события, нащупать его прерывистый пульс. Все это, естественно, привлекло фотокорреспондента. Ему было не занимать опыта, да и в новом жанре вряд ли ожидал его неуспех. Правда, товарищам было известно скептическое отношение мастера к спортивной съемке. Ему казалось, что легче легкого запечатлеть финиш рекордсмена, создать обаятельный портрет юной гимнастки, зафиксировать решающий гол, принадлежащий футбольной звезде.

И вот он положил на стол редактора свой первый спортивный репортаж. Это было сокрушительное фиаско! Он сам смутился, ощутив беспомощность, анемичность изобразительных решений.

В его снимках было все — до мельчайших подробностей. Но не было главного — души спорта. Они оказались безжизненными.

Подобные заблуждения, легкомысленное отношение к спортивной съемке, к сожалению, довольно распространены. Почему-то считается, что спортивный кадр должен соответствовать нехитрым тре-



Л. БОРОДУЛИН
Нокаут

С трамплина

Полет

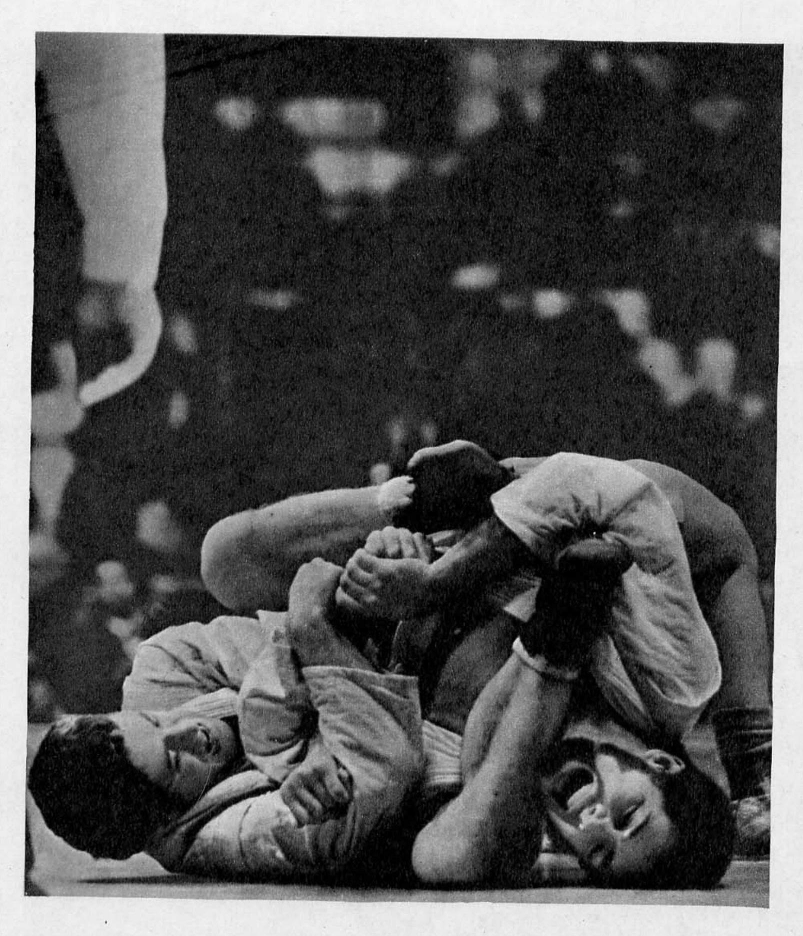
бованиям: механическая передача динамики, не беря в расчет логику и результативность движения, или обязательный, но отнюдь не обязательно выразительный, портрет героя сиюминутного события. Совершаться подобная съемка может по принципу «вот кто!», а не «вот он каков!», то есть без передачи психологии события и личности. Таким, по мнению многих «истых репортеров», и должен быть кадр — обезличенно информативным. «Художества» и «красивости» — это, дескать, дело других, нам же важно во что бы то ни стало дать факт, только факт, рассказать о том, что произошло. А то, как это происходит, не наша забота. Признаться, штамп этот живуч и имеет широкое хождение.
Ничего удивительного, что и наш товарищ пал жертвой ложных представлений о целях и смысле спортивной фотожурналистики. Каково же истинное место и предназначение этого жанра? Не претендуя на исчерпывающий ответ, хотелось бы подчеркнуть, сколь важно усвоить, что и как должны отображать мастера фотоискусства, специализирующиеся или отдающие щедрую дань увлечения этому популярнейшему и перспективному жанру.
Спорт требует от журналиста опыта, эрудиции, мастерства. Наверняка, в ря-



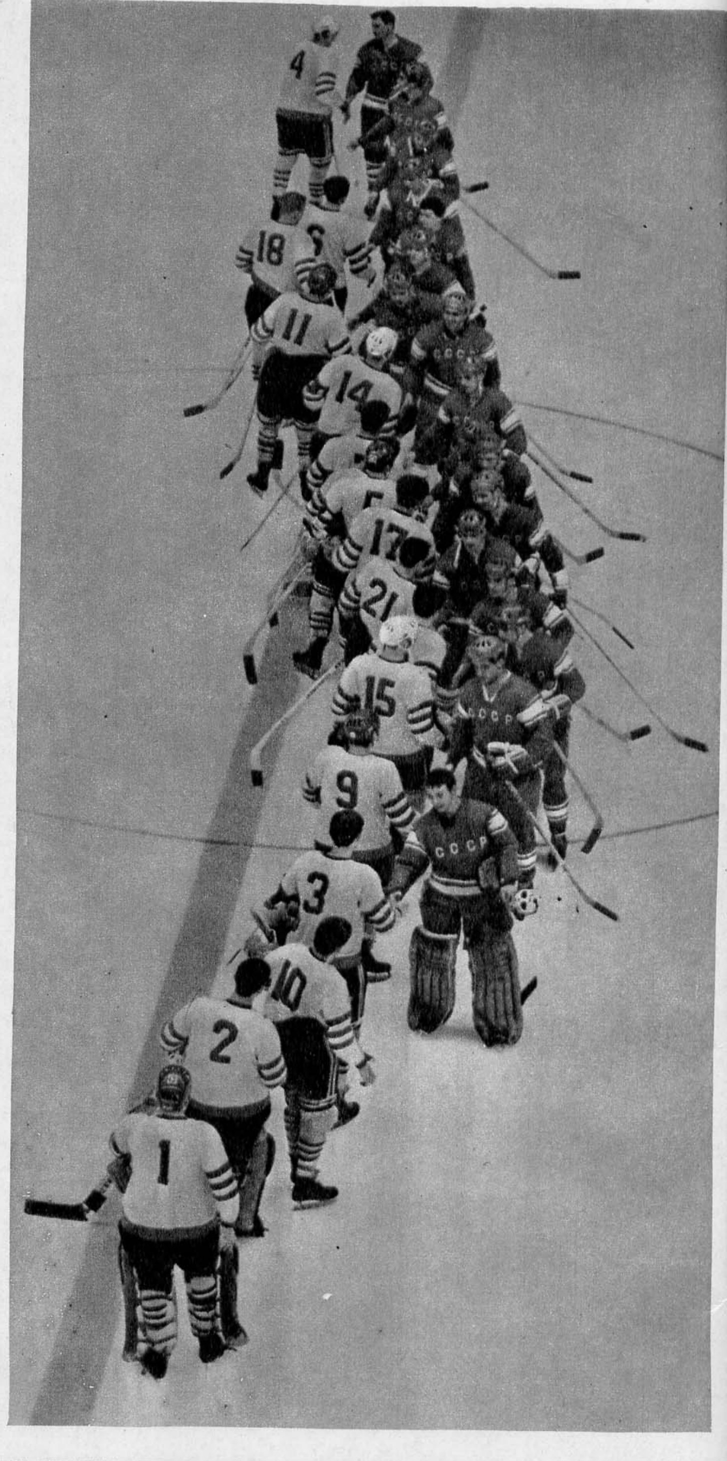
В. КИВРИН
В. Брумель на тренировке

ду качеств, присущих истинному мастерству, многие отдадут предпочтение таланту. Не будем спорить.
Но стоит согласиться и с тем, что знание специфики спорта, разных его видов — ключ к успеху. Без этого одаренность вряд ли найдет яркое выражение, а мастерство сведется к попыткам прикрыть свою некомпетентность формальными атрибутами.
Дело даже не в том, что надо знать в лицо спортсменов, знать, сколько кругов бежит стайер на своей дистанции или сколько попыток дается прыгуну с трамплина на мировых чемпионатах. Все это известно любому любителю спорта. Куда важнее быть знакомым с принципами физкультурного движения, понимать логику спортивного поединка, быстро распознавать замысел тренера, быть в курсе тенденций мирового спорта, знать возможности человека, штурмующего рекордную высоту. Мыслимо ли — без понимания души спорта — открыть секреты творческих удач?

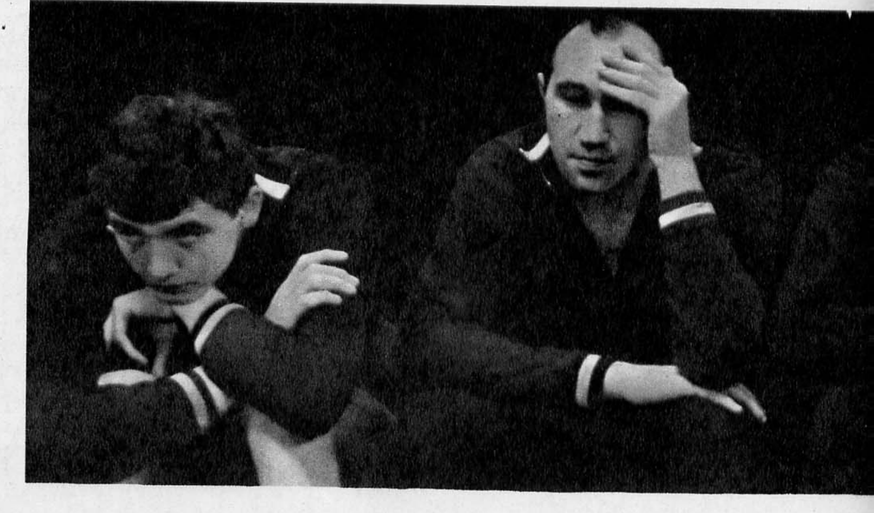
Мы радуемся, когда видим отличные спортивные снимки. Мы готовы послать свои поздравления авторам, сумевшим «остановить прекрасное мгновение». Но ведь не рука же слепого случая останавливает это мгновение! Настоящий







репортер его предвидит, ждет и овладевает им.
И потому воистину так: мы предпочитаем один раз увидеть, чем сто раз услышать. И потому фотографии порой обладают гипнотическим действием на зрителя и читателя, которое обещает им долгую и добрую жизнь. Однажды появившись на страницах газеты или журнала, они сразу обретают друзей. Работы одаренных и знающих мастеров путешествуют по странам и континентам, отмечаются дипломами и наградами. Мы запоминаем их имена, в свое время впервые прочитанные под снимками на страницах «Огонька» или «Советского спорта», «Смены» или «Комсомольской



Л. БОРОДУЛИН
Схватка

В. ШАНДРИН
Роковая ошибка

В. УН ДА-СИН
Девятикратные
(два сн. из серии)

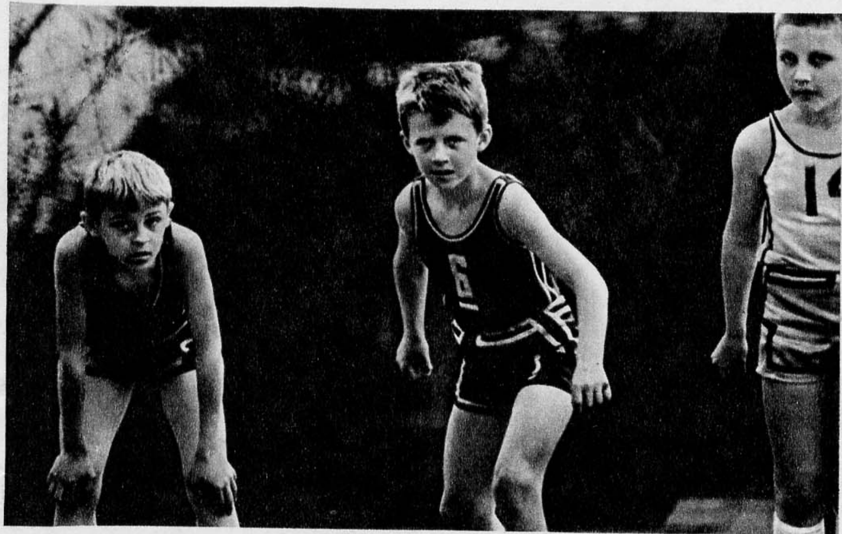
А. СААКОВ
Проиграли

А. СААКОВ
Упустил!









Л. БОРОДУЛИН
Преодолевая трудности

Д. ДОНСКОЙ
Мини-баскетбол

Ю. ТОРОПОВ
Прыжок

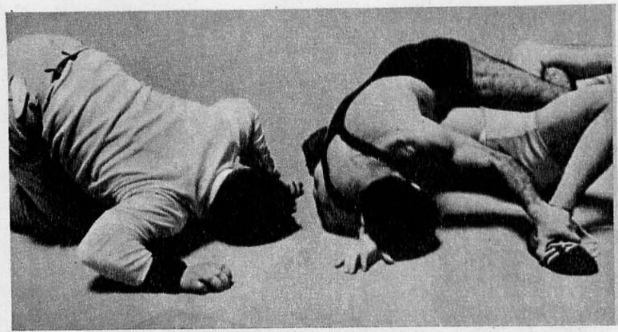
А. СААКОВ
Борьба

В. КИВРИН
Вешние воды

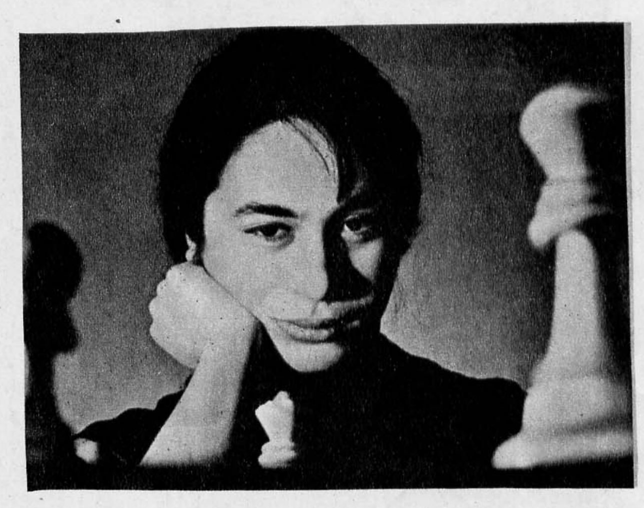
А. СААКОВ
Нана Александрия — трехкратная чемпионка СССР по шахматам

правды», на стендах отчетных выставок АПН или ТАСС.
Память подсказывает яркие работы асов спортивной фотожурналистики, документалистов и вдохновенных художников одновременно. Кто не помнит великолепного снимка Владислава Киврина «Баскетбол» («Спортивный мяч»): две вознесенные вверх, к мячу, руки, символизирующие яростное единоборство? Или работы Льва Бородулина «Неукротимая штанга», обошедшей советские и зарубежные издания? Или портретного снимка Виктора Шандрина, сумевшего показать в своей «Наташе Кучинской» одухотворенную юность, переполненность жизнью?
Трудно переоценить силу воздействия таких фотографий. Они подобны полотнам больших художников по заключенному в них обобщающему смыслу, горячей достоверности, обаянию таланта.

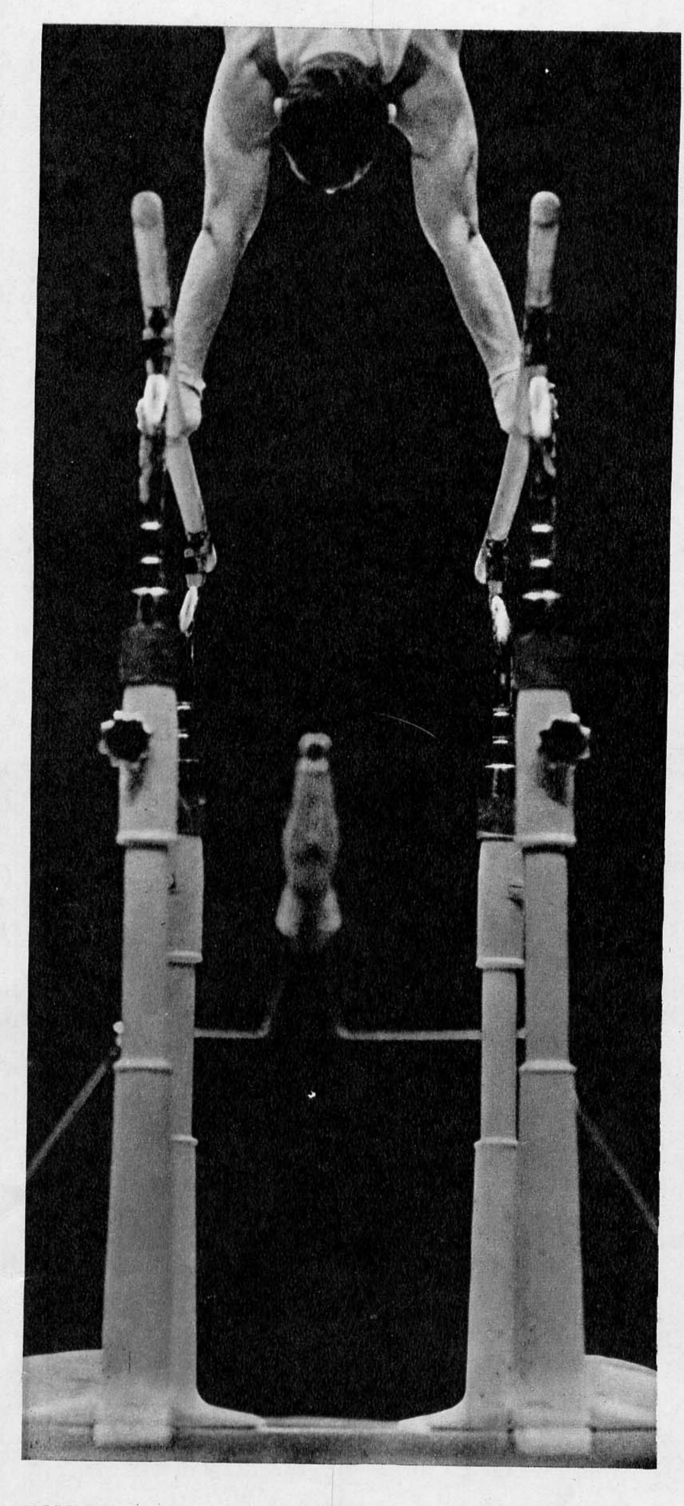
Конечно, такие счастливые удачи не случаются каждый день. Их появление — всегда событие. Приятно отметить, что в последнее время запоминающихся, блистательно эффектных и одновременно сложных тематически кадров, целых серий снимков стало гораздо больше.
Это вполне закономерно: современный спорт занимает в нашей жизни все более серьезные позиции, становясь увлечением миллионов. Популярность спорта, само время предъявляют к репортеру высокие требования. Ныне уже категорически неприемлемы постановочная фальшь, отсутствие эмоциональности, мысли и динамики в кадре, бездумная фиксация событий. Это одинаково хорошо понимают и те, кто снимает, и те, кто смотрит и читает.
Проблема читателя-зрителя сейчас особенно важна. Нельзя не принимать во внимание растущий и становящийся все более серьезным интерес к спорту — и не только к его азам, которые усвоены со школьной скамьи, но к его законам, проблемам, тенденциям, индивидуальным достижениям мастеров, возможностям молодых. Трудно не учитывать и заинтересованного внимания к фотоискусству: практически многие читатели — это фотолюбители, порой приближающиеся к профессиональному уровню.
И вот такой читатель с его взыскательным вкусом во многом стимулирует рост мастерства фотожурналистов.
Спортивный сюжет многолик. Гармония движений, благородство цели, напряжение мысли, скрытая энергия сил и воли, стремительно вырывающаяся в момент рекорда, совершенство человеческого тела, высоко ценимое во все времена и у всех народов, — всю эту сияющую, ис-





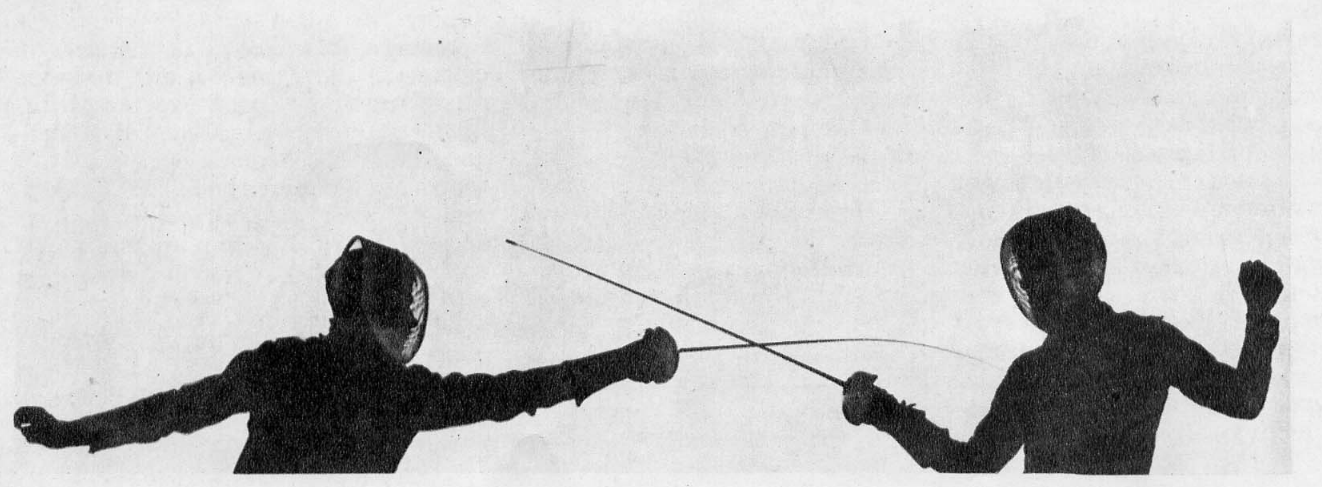


крящуюся радугу спорта мы хотим видеть снова и снова запечатленными, сохраненными и поразительно живыми на пленке.
Многие наши фотожурналисты дарят нам такую возможность.
Мастерство Юрия Маргулиса делает нас соучастниками событий. Он умеет выбрать главное в потоке будней спорта, так что становятся ясными и настоящий день, и завтрашний, их смысл, их наполненность и цели.
Фундаментальность в изложении, искусство детали в решении темы присущи творческой манере Анатолия Бочинина.
Мир красоты движений, гармоничной плавности и острых «углов» в пластике тела помогает нам постичь Мстислав Баташев.
Знает своих мастеров и жанр психологического очерка. Прекрасный материал о Муртазе Хурцилава, теплый, добрый, в



чем-то по-хорошему наивный, создал известный фотожурналист Александр Саков. Его снимки раскрывают характер человека в самые его «откровенные» минуты: драматизм и упоение в бою, рождающееся на наших глазах решение, горькую досаду проигрыша... Не устает искать свои дороги в этом трудном жанре молодой репортер Сергей Лидов. Возможности спортивной съемки безграничны. У радуги спорта бесчисленное множество оттенков, и все они ждут своего воплощения. Даже если представить себе нашу жизнь без кинематографа и телевидения — в фотожурналистике эти оттенки могли бы сверкать так же ярко.





Л. БОРОДУЛИН
Гимнасты

В. ШАНДРИН
В любую погоду

А. СААКОВ
Трудный матч

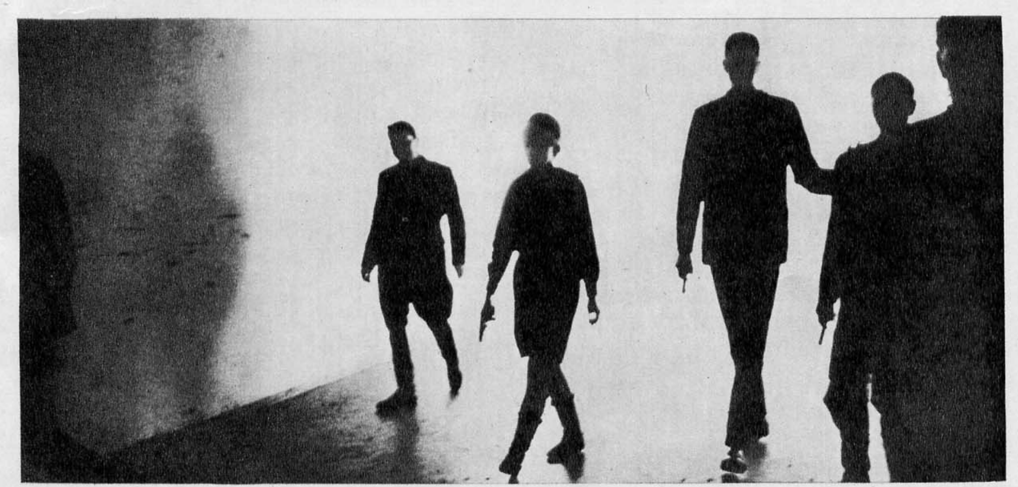
Л. БОРОДУЛИН
Скрестили шпаги

ПРАКТИКА
ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ

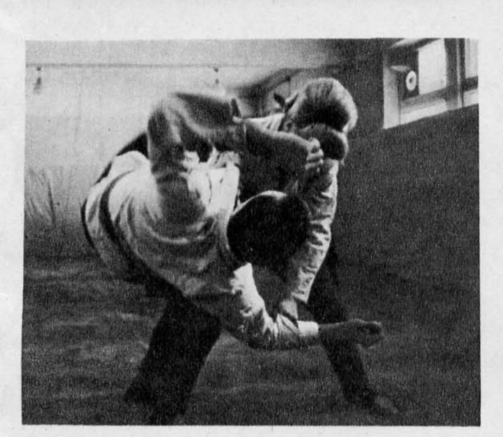
ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ФОТООЧЕРК?

Московская секция фотожурналистов и Агентство печати Новости организовали диспут на тему «Фотоочерк, его содержание и изобразительная форма». На обсуждение были представлены фотоочерки: Ю. Абрамочкина (АПН) — «Лейтенант милиции», А. Макарова (АПН) — «Детская хирургическая клиника», О. Макарова (АПН) — «В музыкальной школе», В. Мишина (журнал «Смена») — «Красота родной земли», В. Тарасевича (АПН) — «Край земли», В. Чейшвили (журнал «Смена») — «Первая в жизни работа».
Публикуя материалы диспута, мы приглашаем читателей высказать свое мнение об этом жанре фотографии. Рассказ о дискуссии ведет кандидат искусствоведения Л. Дыко.

Постановка проблемы фотоочерка, обсуждение его современных форм и состояния не случайны, они подсказаны творческой практикой, необходимостью дальнейшего плодотворного развития и совершенствования этого необычайно емкого жанра. Есть основания предположить, что фотоочерку в будущем суждено занять одно из ведущих мест в фотожурналистике. И сейчас уже в репортаже заметна тенденция все более широкого охвата материала, стремление к всестороннему и углубленному показу явлений и событий современности, обращение к таким сложным и масштабным темам, которые порой уже невозможно раскрыть в единичном репортажном снимке. Видимо, именно этими причинами объясняется появление большого количества работ, состоящих из двух-трех снимков, целых серий снимков и пр.
Эти многокадровые композиции стали называть фотоочерками. Их границы постепенно размываются. Под фотоочерком сегодня понимают буквально любую серию снимков, связанных общей темой. Таким образом, сейчас в один ряд с легкостью ставятся и работа В. Мишина «Красота родной земли», состоящая из нескольких пейзажных снимков, и фотоочерк А. Макарова «Детская хирургическая клиника». А ведь работы эти различны по задачам, содержанию, изобразительным возможностям, принципам компоновки материала. Какие же требования к ним предъявлять? Как определить критерий оценок? Решить эти вопросы поможет только уточнение жанровой принадлежности снимков.
Жанры фотоискусства и фотожурналистики — это исторически сложившиеся разновидности снимков, объединенных в группы по общим характерным признакам: объектам изображения и исследования (человек в портрете, картина природы в пейзаже, вещи и предметы в натюрморте и пр.), подходу к материалу, методике создания снимка, его изобразительной структуре. Терминологию и наименование жанров фотография частично заимствовала у живописи (портрет, пейзаж, жанровые зарисовки). Фотоочерк — параллель с журналистикой, литературным очерком. За пределами такой классификации остается немало снимков, которые являются специфически-фотографическими по содержанию и форме. Они ждут определения жанровой принадлежности, свойственной одной фотографии и только фотографии.
Главный редактор фотоинформации АПН А. Порожняков подробно разобрал одну из возможных форм построения классического фотоочерка, который, по его мнению, должен представлять собой связный и яркий рассказ, имеющий четкую структуру, завязку, развитие, кульминацию и развязку. По его мнению, из представленных снимков ближе всего к классическому очерку работа Александра Макарова. Она значительна по теме, психологична по трактовке материала, трогает сердца зрителей, заставляет их размышлять.
— Мне думается, — сказал А. Порожняков, — что нельзя считать удачным очерком работу В. Чейшвили. Это еще не очерк, не связный рассказ и не размышление. Логика повествования здесь отсутствует. Скорее это короткий репортаж о человеке. Вырваны отдельные моменты его жизни. Четкая композиция отсутствует.
Фотокорреспондент «Смены» В. Сакк существенной особенностью фотоочерка считает возможность выразить авторское отношение к явлениям действительности. «Он позволяет размышлять, проникать в глубь событий, раскрывать их истинную сущность и значение, давать оценки», — сказал В. Сакк. — «Я считаю, — продолжал он, — что чем больше в очерке фотографий, тем хуже. Здесь необходим предельный лаконизм: в многословии часто погибает главная мысль. Очерк Александра Макарова я бы сократил. По-моему, здесь есть три опорных точки: это — хирург, человек, в руках которого судьба другого человека, ребенка, только начинающего жить; это — родители, доверяющие своего ребенка врачу; это — сам ребенок. В обилии фотографий не должны теряться главные линии рассказа.
Необычайно трудна тема очерка о лейтенанте милиции. Здесь репортер на время должен стать буквально тенью своего героя. А между тем, все кадры явно показывают, что молодая женщина — лейтенант милиции — отлично чувствует, что ее снимают. В результате мы приходим к ситуации, когда снимаемый человек работает, как хороший актер. В этом и есть главная сложность работы над очерком — преодоление традиций постановочной фотографии. Но как это сделать? Как репортеру остаться незамеченным, раствориться в событии? Пока ответа на такие вопросы еще никто не дал...»
По мнению инженера В. Звенигородского, очерк — это эпическая форма фотоповествования, которая несет в себе все признаки жанра: сюжет, его завязку, кульминацию, развязку. И плюс к этому — четкую позицию автора, сугубо индивидуальный почерк. В очерке также может иметь место отступление, философская ремарка. «С моей точки зрения, — сказал он, — все эти признаки есть в очерке Олега Макарова. Финальный кадр по мысли правилен, но в том виде, в каком он сейчас представлен, я его принять никак не могу: ведь это композиционная копия известной фотографии Вана Клиберна!»
Фотокорреспондент ТАСС Л. Портер отвергает классические жанровые каноны: «Как и в жизни, в фотоочерке могут быть отражены события и сюжеты, не ограниченные четкими рамками, словно продолжающиеся за пределами времени, охватываемого рассказом. Но сквозная сюжетная линия обязательна. Главное в очерке — инфор-









Ю. АБРАМОЧКИН
(АПН)
Лейтенант милиции
(из очерка)

мационный повод, документальность и подлинно художественное, образное исполнение. Только такое сочетание порождает значительный, интеллектуально обогащающий зрителя, дающий познание жизни и эстетическое наслаждение фотоочерк.

Сегодня еще трудно дать точное определение жанра фотоочерка. Ясно одно: фотоочерк — это материал, в котором человек от события идет к явлению, от частности — к обобщению. Это очень разнообразный по архитектонике жанр и его ни в коем случае нельзя канонизировать».

С большим интересом прослушали собравшиеся выступление заведующего отделом фотоочерка и репортажа журнала «Смена» Б. Фаина: «Я думаю, что понятие «фотоочерк» невозможно уложить в узкие и строго определенные рамки. Форма здесь может быть самой различной. Фотоочерк рождается там, где есть подтекст — не один факт, но и психология факта, где единичный факт ведет к широким обобщениям. Вот это я и называю фотоочерком — «жанром-аристократом», требующим в фотографии наивысшего мастерства. Могут быть всего два-три художественных кадра, которые с потрясающей силой раскрывают состояние героя, его внутренний мир. Тогда важно не действие, зафиксированное на снимках, а прорывающийся сквозь внешний рисунок духовный мир современного человека, наши мысли, психология.

На мой взгляд, из представленных здесь работ самым современным очерком является «Край земли» В. Тарасевича *. В нем есть образ далекого уголка страны, «края земли», и есть любовное и умное авторское отношение к людям, которые там живут. И возникающее обобщение так широко, что уже не имеет большого значения точность географических границ: Якутия это или Чукотка».

Психологизма и эмоциональности требует от очерка фотокорреспондент Марк Редькин: «Это такая форма фотоповествования, которая сразу завладевает вашими чувствами, берет за душу, втягивает в круг размышлений автора и присоединяет к его пониманию жизни, к его оценкам».

Фотокорреспондент АПН В. Тарасевич, очерк которого «Край земли» был высоко оценен многими выступавшими на диспуте, сказал: «Мой фотоочерк является попыткой психологического решения темы. Передо мной стояла и определенная проблема: не событие я воспроизводил, а именно решал проблему «Природа и человек». Кадры очерка связаны именно этой сквозной темой, а финальный кадр стал для меня психологическим завершением размышления. Не знаю, схватывается ли зрителем моя мысль, но подтекст здесь таков: мир — безграничен, «край земли» также полон жизни...»

Кандидат искусствоведения А. Вартанов, много и интересно работающий в сфере теории фотоискусства, рассматривает фотоочерк, как категорию историческую, развивающуюся, видоизменяющуюся и испытывающую на себе влияние других жанров фотографии и других видов искусства: «Одной из наших ошибок является то обстоятельство, что мы берем понятие, сформировавшееся на определенном историческом этапе, фиксируем его, а затем, как нечто незыблемое, проносим через десятилетия, забывая о его конкретно-историческом содержании.

Членение на виды и жанры фотография заимствовала из литературной практики. Частично в соответствии с различными формами публицистики родились фоторепортаж, фотоинформация, фотоочерк. Конечно, прямого переноса жанров журналистики в фотографию быть не может, так как слово обладает совершенно иными свойствами, чем изображение. В частности, словом можно описать то, что происходило до нашей прямой встречи с событием, можно многое рассказать о герое, его прошлом, его раздумьях и пр. В литературном очерке одинаково достоверным будет и то, что мы видели лично, при чем присутствовали, и то, о чем узнали из воспоминаний участников события или документов. А фотоочерк? В нем вы можете воспроизвести только то, свидетелем чего были сами. Все иные способы построения фотографических кадров заставляют нашего героя быть еще и актером. Приемлемо ли это в документальном по своей основе жанре?

Для меня существует и еще одна сложная проблема. Непременно ли нужно считать очерк формой, построенной по законам классического сюжета, целостным произведением с завязкой, кульминацией и развязкой? Боюсь, что тогда мы окажемся во вчерашнем дне фотографии: сюжетом очерка перестанет быть многосложность человеческой жизни.

Вот работа Александра Макарова. В его очерке трактуется тема больницы. Сюжет банален и впрямую заимствован из жизненной практики. Всякий знает, что, если вы заболели, то вас забирают в больницу, следуют врачебный осмотр, консилиум, операция. Бывает трагический исход, чаще — выздоровление. Труд врачей, хирургов. И, наконец, радость ваших родных и близких. Рассматриваемый очерк и выстроен по этой логике жизни, по сюжету Министерства здравоохранения. Не результат ли это наших требований классического сюжетного построения очерка, завязки, финала и пр.? Или это вопрос уровня художественно-творческого мастерства?

Главное, чем очерк отличается от репортажа или информации, — это его образный строй, насыщенность образными элементами. Очерк — повествование о человеке или о коллективе людей, емкое, своеобычное, художественное исследование жизни. Все здесь раскрывается через человека, но раскрыт человек должен быть во всей совокупности своих индивидуальных качеств. Я не хотел бы, чтобы вы поняли меня так, будто очерку решительно всегда необходим центральный герой. Так мы снова станем догматиками.

В работе В. Тарасевича «Край земли» нет ни выстроенного сюжета, ни единого героя, ни драматической борьбы человека с природой. И тем не менее — это произведение гармоничное, цельное и глубокое. Здесь присутствует единство материала, обусловленное мыслью автора, большим философским размышлением».

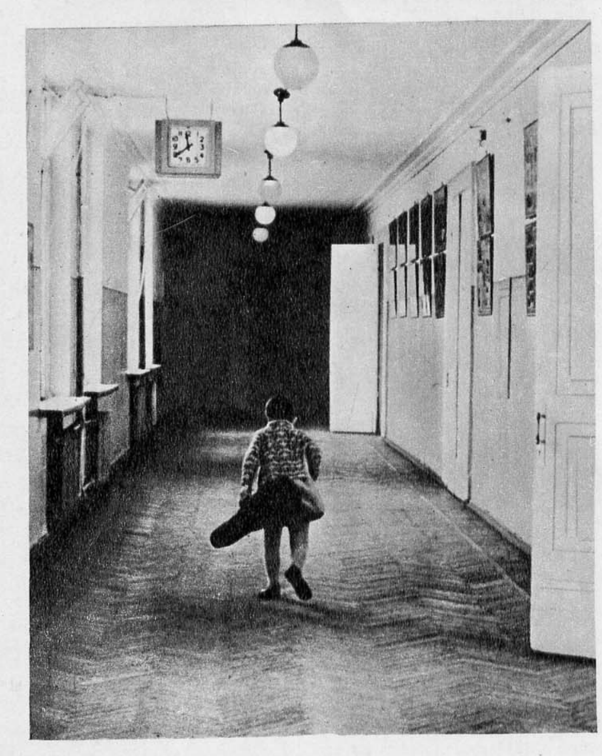
«А нужно ли определять границы жанра фотоочерка? Так ли уж необходимо иметь точную классификацию снимков? Неважен жанр, к которому можно отнести работу, была бы она только интересна по существу и выразительна по фотографическому строю!» — таково мнение фотокорреспондента В. Генде-Роте (иллюстрированный еженедельник «Неделя»). Одновременно он ставит под сомнение необходимость классической драматургии очерка, подтверждая примерами возможность выразительных построений без завязки и финальных кадров.

Продолжение см. на стр. 24

* Фотоочерк будет опубликован в № 9.

О. МАКАРОВ
(АПН)
В музыкальной школе
(из очерка)

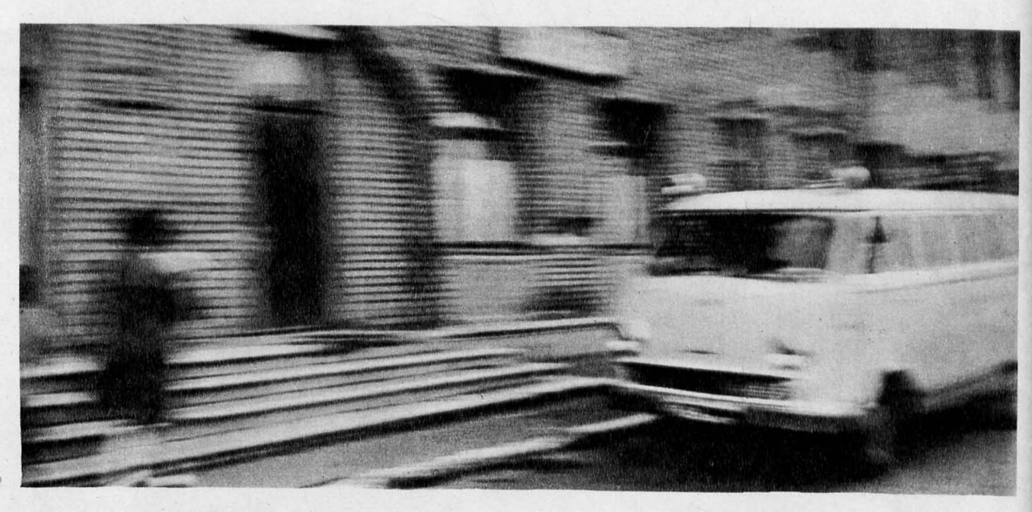




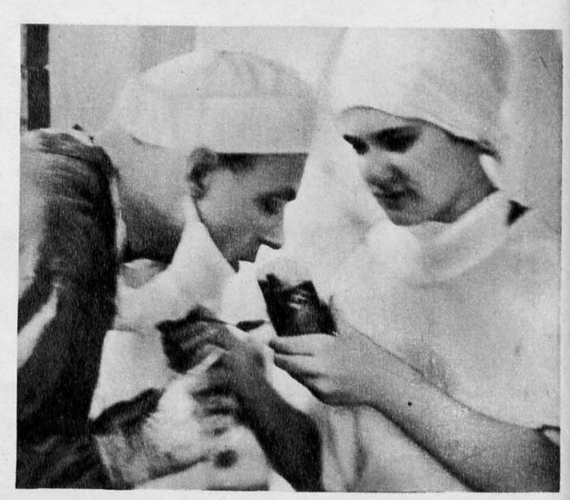


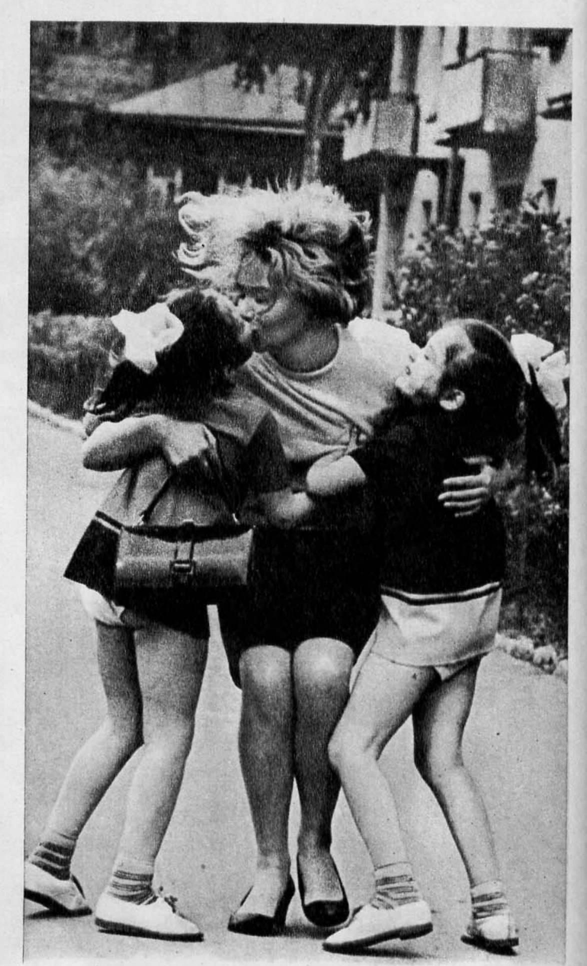


А. МАКАРОВ
(АПН)
Детская хирургическая
клиника
(из очерка)











КЛУБ
«СОВЕТСКОЕ
ФОТО» — 70»

Председатель клуба
кандидат
филологических наук
М. Громов

ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА

Подводим
итоги обсуждения
статьи Р. Крупнова*

ЛЮБИТЕЛИ И ПРОФЕССИОНАЛЫ

И те, и другие преданы искусству фотографии. И те, и другие стремятся к совершенствованию индивидуального мастерства, а это означает общий подъем творческого уровня. Так есть ли различия (существенные, а не частные) в характере деятельности фотографов-профессионалов и фотолюбителей?

Вопрос, поднятый в статье руководителя московского клуба «Кадр» Р. Крупнова, взволновал многих наших читателей. «Конечно, разница есть!» — единодушно утверждают они. Но в чем она состоит? Тут мнения резко расходятся. Одни считают, что дело в уровне художественного мастерства, отточенности и выверенности изобразительных решений. Другие говорят о «скованности» профессионалов редакционными планами и свободном выборе тем у любителей или, напротив, о широких возможностях фотожурналистов и ограниченности местными сюжетами — у непрофессионалов.

Бесспорно, мастера и новички, среди которых множество способнейших людей, профессиональные фотокорреспонденты и члены множества фотоклубов, многомиллионная армия любителей, работающих индивидуально, — все они объединены общей целью: отобразить нашу современность глубоко, реалистически.

Однако к «общему горизонту» ведут их разные пути. Профессионалы, как правило, ближе к репортажной, событийной фотографии. Фотолюбители тяготеют к художественной. Фотолюбительское движение, принявшее в последнее время широчайший размах, — одна из форм народного творчества, художественной самодеятельности трудящихся. Фотожурналистика же — профессия.

Из этого вовсе не следует отрицание полезности организации фотоклубов при газетах и других периодических изданиях. Правда, сюда, может быть, стоит принимать тех, кто имеет склонность к профессиональной деятельности и, конечно же, соответствующие способности. Ни уровень мастерства, ни тем более количественное сопоставление сроков занятости фотографией вовсе не является принципиальным критерием для определения профессионализма. Ведь многие фотолюбители, по существу, ни в чем не уступают опытным мастерам. Итак, на наш взгляд, правы те, кто считает, что основное различие между профессионалами и любителями не столько в условиях работы, сколько в принципе подхода к материалу.

Художественная фотография... К сожалению, не все верно трактуют это понятие. Кое-кто вносит в свое толкование этакий нигилистический оттенок: любитель абсолютно свободен в своих «хотениях», так пусть он снимает что угодно. Но подобные представления могут завести в замкнутый мирок узко личных интересов.

И журналистская, и художественная фотография призваны правдиво отражать действительность, сложный духовный мир современного человека. Как справедливо заметил читатель Л. Лопаев (Москва), профессионалы и любители идут «разными путями, но к одной цели».

КОММЕРЦИИ — НЕТ!

Вопрос о коммерческой деятельности клубов не вызвал полемических высказываний. Читатели единогласно утверждают: брать подряды, заказы с последующим вознаграждением клубы не должны; для выполнения работ по договорам существуют специальные объединения. Фотоклубы призваны оказывать помощь городским организациям на общественных началах. В этом мы полностью согласны с фотолюбителями из Запорожья.

«ЛИЦО» КЛУБА

«Понятие о творческом «лице» фотоклуба, — писал в своей статье Р. Крупнов, — часто связывают лишь с «какой-либо... тенденцией в выборе тем и их изобразительных решений...»

Некоторые читатели подразумевают под этим только специализацию в определенной области съемки. Предлагается даже учредить клубы, которые занимались бы темами промышленности, науки, спорта и т. д. Вряд ли это целесообразно. Может быть, для лучшего овладения тем или иным видом съемки скорее следует ввести разделение на секции внутри клуба.

Многие считают, что о «лице» клуба можно судить по количеству дипломов, полученных на выставках и конкурсах, или числу воспитанных в клубе фотомастеров. Безусловно, все это следствие хорошей организации работы, но это лишь одна сторона деятельности любительских объединений. «Лицо» клуба — понятие многосоставное, оно является выражением индивидуального облика любительского коллектива. Общность взглядов на принципы творческой работы «своего» клуба, на искусство фотографии в целом, предпочтение тех или иных тематических и изобразительных решений — говорят о творческом направлении коллектива. При этом вовсе не отвергается наличие сторонников разных видов съемки.

ШКОЛА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Проблемы клубной работы, «беды» и радости, трудности и пути их преодоления — тема, выз-

* См. «Советское фото», 1970, №№ 3, 7.

вавшая самый живой интерес. Это и понятно, ведь большинство авторов писем — члены фотоклубов.

Вот одна из проблем: кого принимать в фотоклуб? Мнений очень много: «всех желающих, в том числе и профессионалов», «только любителей», «только людей, овладевших техникой фотографии» и т. д.

Нам представляется, что ответ на этот вопрос можно дать только в каждом конкретном случае. В крупных центрах, может быть, и есть возможность создавать отдельно кружки для начинающих и клубы для подготовленных любителей. В небольших городах, видимо, целесообразнее включать начинающих в основной состав или же создавать отдельные группы с постепенным переводом «успевающих» в клуб. Весьма желательно, чтобы руководил работой опытный профессионал. Готовых рецептов быть не может. Все зависит от местных условий.

Есть еще одно мнение: А. Шмаков (Волгоград) выступает за то, чтобы принимать в фотоклубы только одаренных людей. Но одаренность трудно выявить сразу, «в один прием». Она может обнаружиться и после года работы в клубе. Надо помогать фотолюбителям выбрать свой жанр, вид съемки, найти свое «я».

Многие читатели согласны с Р. Крупновым, что наиболее результативны объединения, насчитывающие 25—30 человек. Протестуют лишь запорожские фотолюбители: «Если есть хорошие условия для работы, то можно привлекать любое число членов...»

Солидаризируясь с запорожцами, добавим только, что надо найти приемлемые формы работы с большим количественным составом, подразделив его на творческие секции «по интересам».

Но оба варианта имеют право на жизнь, если введение тематических и жанровых секций не разрушит единства клуба. Специализация должна быть, так сказать, факультативной, то есть добровольной. Она не должна вытеснять основных общеклубных мероприятий или оказывать давление на противящихся этому методу (особенно при устройстве выставок).

ЕЩЕ РАЗ О РУКОВОДСТВЕ КЛУБАМИ

Отклики на статью Р. Крупнова были продиктованы заинтересованностью клубов и отдельных любителей в развитии фотолюбительства. Именно этим объясняется требование организовать творческий и административный центр руководства фотолюбительским движением.

Вопрос о руководстве клубами по сей день остается открытым. Свои общества имеют спортсмены, филателисты, нумизматы и т. д. Они получают посильную помощь в рамках этих обществ, имеют выход и на всесоюзную и на международную арену. И лишь фотоклубы, число которых перевалило за вторую сотню, ждут, когда будет создан административный центр, который возьмет на себя заботу о фотолюбительском движении. Вопрос о руководстве клубами, который любители уже не первый год адресуют и ВЦСПС, и Министерству культуры СССР (через Дома народного творчества) должен получить, наконец, свое разрешение.





Д. ДАВЫДОВ (Тбилиси) Натела

А. АЛАДЖЯНЦ (Ереван) Бессмертник

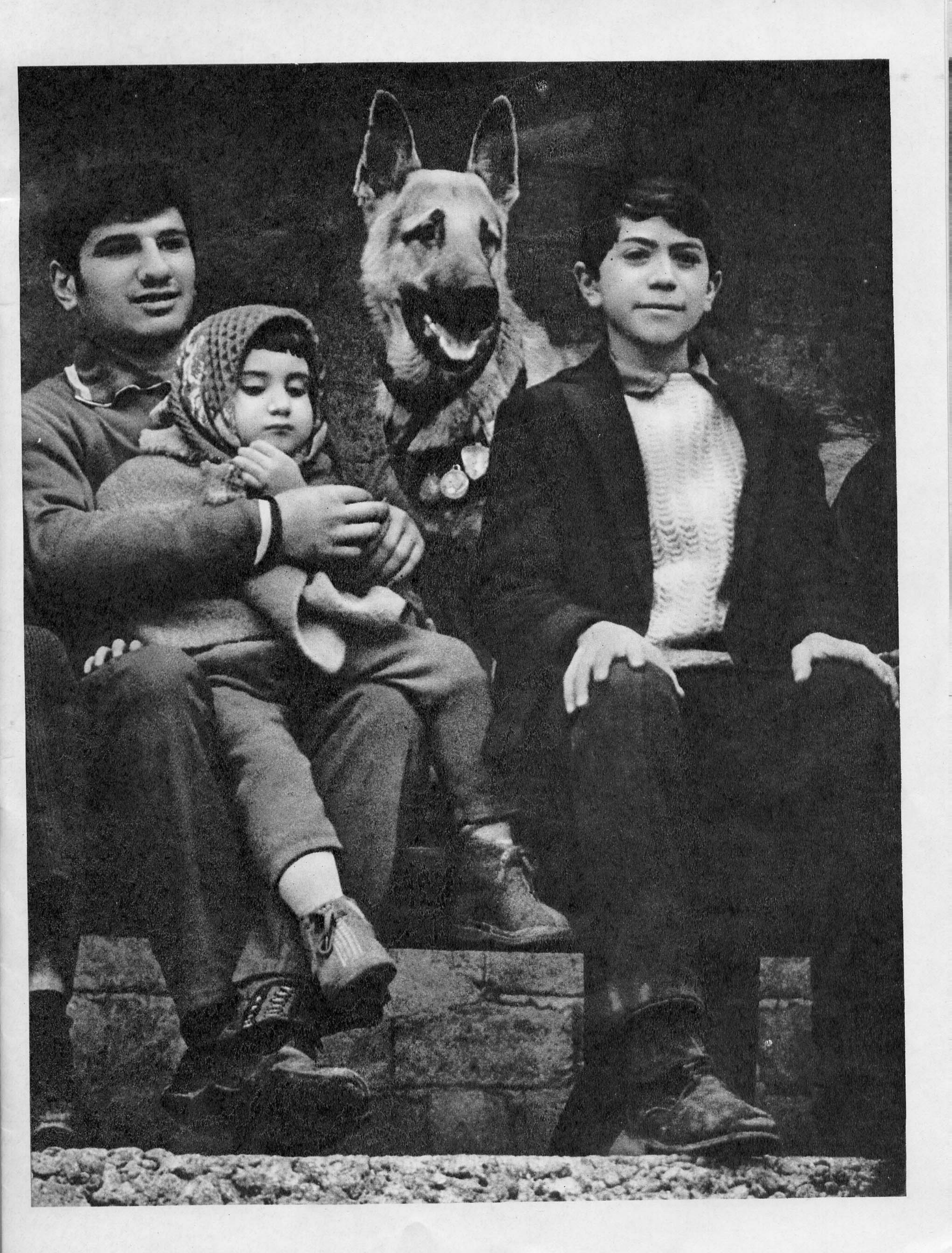
А. ТАВАКАЛОВ (Баку) Групповой портрет

ФОТОВЫСТАВКА РЕСПУБЛИК ЗАКАВКАЗЬЯ

Более двухсот работ восьмидесяти авторов вошли в экспозицию Первой объединенной выставки закавказских республик.

Выставка была организована Союзами журналистов Азербайджана, Грузии, Армении и фотоклубом «Грузия». В ней приняли участие ведущие мастера, фотожурналисты, фотолюбители. Ярким, красочным языком была отражена на выставке жизнь республик: труд, отдых и дружба трех братских народов.

На выставке экспонировались около 100 работ грузинских фотомастеров. Среди них особое внимание привлекло творчество старейшего фотожурналиста, неоднократного участника и победителя всесоюз-



ных и международных выставок Давида Давыдова из Тбилиси.

Был представлен целый ряд интересных портретов и натюрмортов. Выделялись работы Симона Киладзе, своеобразного, тонкого мастера. Его объектив рисует своих героев то лирическими, то психологически скупыми красками. Центральная тема его работ — люди труда.

Зураб Дутурашвили представил на суд зрителей пейзажные снимки. Наблюдательный глаз фотолюбителя подметил своеобразие и неповторимость грузинской природы.

По-своему интересны в грузинской коллекции работы Мераба Татарашвили, Генриха Кавлелишвили, Элны Мумладзе, Вахтанга Чхубиани, Серго Эдишерашвили (одного из самых молодых авторов), научных работников Игоря Чагадаева и Владимира Панцхава — членов фотоклуба «Грузия».

Коллекция работ 13 армянских мастеров состояла из 40 снимков. Привлекало своеобразие авторских почерков, оригинальность сюжета и композиции. Национальным колоритом были отмечены снимки Андраника Кочара «Мой Сароян», «Лия Элиава», «Автопортрет», «Натюрморт», графические пейзажи Погоса Погосяна, жанровые работы Акопа Экекяна «Севанские рыбаки» и «К свету». Бесспорно интересен снимок Александра Аладжянца «Бессмертник».

В азербайджанскую коллекцию вошли работы таких известных мастеров, как Гусейн Гусейн-заде, Соломон Кулишов, Рафик Нагиев, Исай Рубенчик, Владимир Ибадов, Юрий Рахиль, Иван Гониашвили, Фарман Багиров, Юрий Шамилов и других. Многие из них являются участниками и призерами всесоюзных и международных выставок, выпустили свои книги и фотоальбомы.

В работах азербайджанских фотомастеров запечатлена красота древней Страны огней, отражена индустриальная тематика, представлены портреты известных людей республики.

Лучшие снимки азербайджанских, грузинских и армянских авторов по достоинству оценены Союзами журналистов трех республик. Многим из них присуждены призы и ценные подарки.

Однако азербайджанские мастера выступили несколько слабее, чем на предыдущих выставках. Некоторые их снимки неоднократно демонстрировались прежде, другие трудно признать удавшимися.

В заключение я хочу пожелать бакинцам создать свой фотоклуб по примеру тбилисцев и ереванцев. Первая объединенная выставка своим успехом во многом обязана этим фотоклубам.

Ф. ЭЙВАЗЛЫ,
зав. творческим отделом Союза журналистов Азербайджана



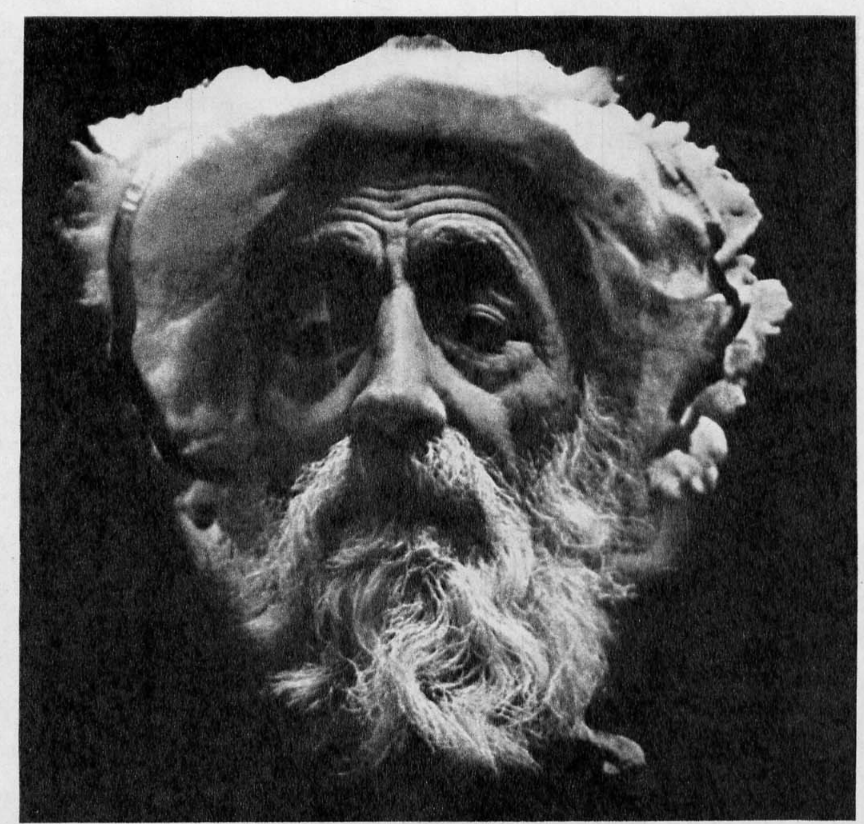
Г. ГУСЕЙН-ЗАДЕ
(Баку)
Дорога

С. КИЛАДЗЕ
(Тбилиси)
Старожил из Цкадиси

М. ДАТИКАШВИЛИ
(Тбилиси)
Протестуют

Ш. ПИЧХАДЗЕ
(Тбилиси)
Надежный узел

В. ХАЧАТУРЯН
(Ереван)
Две вершины









ДОРОГОЙ НАШ РЕПОРТЕР...

О творчестве Ольги Ландер

Леонид КОРОБОВ

Ольга Ландер — фотокорреспондент газеты «Советская Россия» — прошла тридцатилетний творческий путь. Великая Отечественная война, послевоенное строительство, сегодняшний день нашей страны, большие и малые события в жизни людей отображала и отображает она в своих снимках, отличающихся настоящей журналистской зоркостью. На этих страницах публикуются снимки из коллекции О. Ландер.





Я встретил ее на Международной фотовыставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Она стояла у стенда и критически рассматривала портрет колхозницы.

— Ольга! — сказал я. — Хороший портрет. Твой?

Впрочем, я мог и не спрашивать. Подпись безоговорочно утверждала: «Фото О. Ландер». Но я спросил. Мне хотелось вновь услышать голос Ольги, немного глуховатый, резкий и в то же время мягкий.

Много лет назад на фронтовых дорогах наши коллеги часто слышали этот голос, призывавший: «Пошли! Надо! Фотографии должны быть доставлены в редакцию».

Она всегда привозила во фронтовую редакцию отснятую пленку раньше, чем мы фронтовые очерки отсылали в свои газеты. Понятное дело, и мы — военные корреспонденты центральных газет — «держались на уровне», но все же порой бывали у нас заминки. Для Ольги препятствий не существовало.

И вот теперь, два уже пожилых человека, мы стояли у стендов Международной выставки, отображавших и потрясающие сцены войны, и мирный труд нашего народа, и мощь нашего государства, выстоявшего самую страшную войну. Стояли и вспоминали былое.

— А помнишь, как ты поздравляла командира дивизии?

— Какой дивизии? — нахмурилась Ольга.

— 236-й, которая вела бои на Криворожском направлении? Полковника Фесина. Вспомнила?

— Шинель-то у меня была тогда новенькая, — улыбнулась Ольга, — а я прямо в ней в грязь полезла...

Это было в конце сорок третьего года. Узнав, что полковнику Фесину присвоено во второй раз звание Героя Советского Союза, фотокорреспондент фронтовой газеты

Дорогами войны

Казаки генерала Плиева

Передышка

Ольга Ландер решила не только сфотографировать его, но и поздравить. Командир дивизии был на наблюдательном пункте, в районе, где подразделения дивизии узким клином врезались в немецкую оборону. Все подступы к наблюдательному пункту в этот день непрерывно обстреливались плотным минометным огнем. Вместе с Ландер к наблюдательному пункту пробирался капитан Голышев. «Ложись!» — кричал он страшным голосом, заметив, что фотокорреспондент, опершись на колено, готовится снять панораму. С клекотом проносилась мина. И снова они ползли. Проходила минута, вторая, и Ландер вновь поднима-



лась с земли и нацеливала свой фотоаппарат...

— Какого черта! — ругался капитан. — Что вы делаете? Кто же будет поздравлять дважды Героя? Ложись!...

Потом капитан рассказывал:

— Приползли мы на наблюдательный пункт. Она, конечно, сфотографировала полковника Фесина, поздравила его с наградой, а потом и спрашивает: «А немцы далеко отсюда?» Вместо ответа полковник протянул Ольге стереотрубу.

— Прекрасно, — сказала она, хватаясь за фотоаппарат, — прекрасно. Справа они от нас метрах в трехстах, слева больше четырехсот не будет... Захватываю... А вот прямо, пожалуй, не захвачу, метров семьсот будет...

Через несколько минут она уже ползла по грязи обратно, унося с собой отснятую пленку.

В марте сорок третьего года Ольга Ландер пошла в командировку в конный корпус генерала Плиева. Именно пошла, а не поехала и не полетела... Она шла пешком по весеннему бездорожью. Конечно, ни одна попутная машина не отказалась бы подвезти фотокорреспондента, но все они неподвижно стояли вдоль дорог по оси в грязи... Она добиралась к Плиеву около недели. И задание все-таки выполнила.

В июле сорок третьего года в ожесточенных боях на Северном Донце отличилась 25-я гвардейская стрелковая дивизия. Ольга Ландер поехала туда фотографировать для

Фото
Ольги
ЛАНДЕР

Стальная река

Подруги с нашего двора

Сталевар



газеты героев. Немецкая авиация в этот день словно осатанела. Только Ольга пристроится сфотографировать героя, и он примет «официальную» позу, как раздается команда «воздух!» и начинается бомбежка...

— Знать, не судьба тебе, товарищ корреспондент, — шутили бойцы, прячась в блиндаж. — Фашисты, видно, не хотят нашей славы...

Но в этот момент поблизости упала бомба, бойцов и фотокорреспондента засыпало землей.



Первое, что увидели бойцы, откопавшие Ольгу, была пробитая осколком пилотка.

— Не ранило? — тревожно спрашивали они, ощупывая ее голову.

— Где мой фотоаппарат? — закричала Ольга.

Они кинулись на поиски драгоценного аппарата. И о чудо! Осколок, словно бритва, перерезал ремешок, а фотоаппарат, слегка помятый, валялся на земле. Цел! Еще раз повезло фотокорреспонденту. Косая прошла мимо.

— Прекрасно, — сказала Ольга. — Я еще успею сегодня доставить снимки в редакцию. — И, связав ремешок у фотоаппарата, выползла из блиндажа.

... — Ну и что? Разве я одна так работала? — сказала Ольга, когда я напомнил ей эти эпизоды. — А как же иначе?

Она смотрела на меня удивленно, и в ее светлых глазах я увидел ту самую искорку удали, которая запомнилась мне с военных лет.

...Их было немало, мужественных женщин, несших трудную солдатскую службу в связи, в пулеметных ротах, в медсанбатах... Ольга Ландер всегда умудрялась быть впереди атакующих. Ее фотографии показывали суровую правду войны: она снимала танки, идущие в наступление, атаки бойцов, сама находясь в их боевых порядках, снимала бойцов в короткие минуты затишья, в моменты подготовки к бою. Запечатлела Ландер и радостные встречи с освобожденными советскими людьми, с жителями Югославии, Румынии, Венгрии.

...Уходя на войну, Ольга оставила маленькую Иринку. В редкие минуты покоя она читала и перечитывала письма из дома, от дочери. Но не было слез в ее глазах. Она знала: война должна закончиться победой! И твердо верила: ее скромная роль фронтового корреспондента тоже нужна в борьбе. Она видела свою обязанность в том, чтобы страна узнавала о своих героях как можно скорее. Ольга знала, с какой жадностью ловят известия с фронта в тылу и как внимательно рассматривают фотографии, ища на них своих близких. И военный фотокорреспондент Ольга Ландер не разрешала себе ни минуты покоя.

Окончилась война, и многие женщины-бойцы вернулись к мирным профессиям. Но Ольга осталась на передовой. Только теперь это был фронт восстановления и развития народного хозяйства. У домен Магнитки, на строящихся ГЭС, на дне будущего Волгоградского моря, в новых городах и поселках, в леспромхозах севера, в Охотске, Хабаровском и Нарынском краях, в Заполярье, у рыбаков на реках, у тружеников полей на Кубани и в Ставрополье — везде была эта женщина с фотоаппаратом. Пожалуй, нет области в Российской Федерации, где бы после войны не побывала репортер Ольга Ландер. Так же, как на фронтовых дорогах, она всегда умела дать крупным планом рядового бойца, рабочего человека — созидателя всех материальных богатств нашей Родины.

И сегодня Ольга Александровна Ландер по-прежнему в строю. Так же стремительна, подвижна, так же верен глаз фоторепортера газеты «Советская Россия». И так же самокритична. Вот почему, встретившись с ней в Манеже на Международной фотовыставке, я нисколько не удивился ее реплике по поводу собственной фотографии:

— Свет надо было дать больше слева... Вот если бы я чуть развернулась...

Портрет колхозницы был хорош. Но такова Ольга. Ей всегда казалось, что можно сделать лучше. Впрочем, к чужим работам она относилась мягче. Когда мы остановились возле моих работ — портретов партизан дважды Героя Советского Союза Сидора Артемьевича Ковпака и Героя Советского Союза Дмитрия Николаевича Медведева, снятых в глубоких тылах немцев, Ольга сказала:

— Молодец, Леня! Хорошо работаешь, хотя и не профессионал.

И, чуть вздохнув, добавила:

— Настроения много в твоих снимках. И как это у тебя получается?

Армия присвоила фронтовому фотокорреспонденту Ольге Александровне Ландер сначала самое высокое солдатское звание — старшины, а затем и два офицерских звания — младшего лейтенанта и лейтенанта. Она награждена орденами и медалями.

Вот такая была и есть «наша Ольга» — репортер в самом высоком и почетном среди нас, журналистов, звании, боец и труженик. Хотелось бы встретиться с ней еще и на ее персональной выставке и пожелать по старой профессиональной привычке: «Так держать. Не пуха тебе, а пера! Отличных снимков!»

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ФОТООЧЕРК?

Продолжение. Начало см. на стр. 10

— Возьмите серию снимков В. Мастюкова «Вечный огонь», — продолжал Генде-Роте. — Она демонстрирует еще один возможный прием построения очерка. Есть центральный кадр — пламя Вечного огня, переданное в движении, в смазке. Вокруг него расположены снимки скорбящих людей. Здесь нет классической драматургии очерка, а волнующий и глубоко эмоциональный очерк есть.

Мне довелось снимать встречу героя-космонавта Юрия Гагарина 14 апреля 1961 года. Снимать можно было лишь с одной точки. Материал строился хронологически, развертываясь по следам события. Существует множество способов съемки и построения материала. Неважны определения, главное — качество!»

Эту точку зрения поддержал С. Морозов, много лет работающий в области истории и теории фотографии: «Термин «фотоочерк» становится все более бессмысленным. Очерк, если и существует, то лишь как жанр журналистики, а не фотографии. Никаких научных параметров фотоочерк иметь не может. Размытость границ жанра — то живое, за что нам надо держаться. Но если уж говорить об очерках на сегодняшних стендах, то ими можно назвать лишь прекрасно скомпонованные пейзажные снимки В. Мишина и работу Р. Тарасевича, поскольку снимки в них расположены так, что перегруппировать их в ином порядке невозможно».

Оценка этой своеобразной точки зрения на жанровое деление снимков частично содержалась в выступлении Н. Еремченко (АПН).

«Судя по реакции аудитории, — сказал он, — внешне весьма выигрышна позиция тех, кто отрицает и уничтожает жанры. Но что вы предлагаете взамен? Отсутствие всякой системы?! Неопределенность?! Композитору, например, далеко не все равно, пишет ли он симфонию, концерт или шуточную польку. В каждом жанре есть свои законы, свои возможности и ограничения, особое содержание и специфика решений.

Я хочу попробовать определить разницу между развернутым многокадровым репортажем и фотоочерком.

Фоторепортаж — это свидетельство очевидца, но отнюдь не протокольное изображение события. Автор не знает, в какие конкретные формы выльется событие, сколько времени оно будет длиться, не знает его границ. А должен уловить все наиболее яркое, наиболее интересное. Здесь-то и проявляется его художественная одаренность, интеллект, мастерство.

В фотоочерке всегда должно вестись исследование явления действительности. Проблема в очерке охватывается всесторонне и может решаться в различных аспектах.

Нет, торопиться отвергать сложившуюся терминологию никак не следует. Правильнее заняться ее уточнением!».

Высказанные противоречивые, диаметрально противоположные мнения, думается, нуждаются в некотором комментарии. Чтобы правильно оценить точку зрения В. Генде-Роте и С. Морозова, необходимо знать, что стоит за нигилистическим отношением к жанрам. Дилетантизм? Эстетический анархизм? Скорее это протест против опасности схематизации жанра, против мертвящего жанрового ограничения творчества, борьба за многообразие жанров, за их развитие и идейно-художественное обновление.

На дискуссии присутствовал финский репортер Мартти Линтунен, который также принял участие в теоретическом споре.

«Я горжусь тем, — заявил он, — что присутствую на диспуте, где рождается теория фотографии. Единственно, чего я еще не могу понять, глядя на стенды со снимками, так это то, в чем состоит разница между представленными здесь фотоочерками и фоторепортажами! Для меня это все — репортажи. Под фотоочерком я понимаю сочетание фотографии и литературного текста и еще вмешательство художника, который может по-разному смонтировать снимки. Фотограф в прессе в какой-то мере перестает быть полностью самим собой, такую возможность ему дают только фотовыставки. Там фотография предстает перед зрителем в своей собственной силе и выразительности, освобожденная от макета газеты или журнальной страницы. Только в снимках, подготовленных для специальной выставки, фотограф-художник свободно и полно может высказать свои мысли».

* * *

Какие же выводы и заключения подсказывает нам проведенная дискуссия?

Вопрос о жанре фотоочерка отнюдь не чисто теоретический вопрос: его решения требуют практическая необходимость, живые интересы фотографической практики. Мы хотим, чтобы фотоочерк стал богаче, ярче, художественнее, ищем для этого пути и возможности. Нечеткость представлений тормозит развитие жанра, так как неопределенными становятся цели и задачи, исчезает критерий оценок.

Диспут не прошел бесплодно. Уже сегодня мы можем дать следующее, может быть, неполное определение фотоочерка, которое, конечно, еще будет расширено и уточнено в процессе дальнейшего развития теории и практики фотографии.

Фотоочерк — это особая форма повествования, охватывающая событие в развитии, во времени, цепь кадров с обязательной сквозной сюжетной линией. В фотоочерке всегда выступает проблема, ведется исследование явления. Он несет широкую информацию, основан на фактах действительности, документален. Ему свойственны обобщение, образность строя, эмоциональность. Фотоочерк рождается там, где есть не только факт, но и психология факта, четко выраженная позиция автора.

Методика съемки очерка — репортажная фиксация материала.

Фотоочерк требует наивысшего мастерства, подлинно художественного, образного исполнения, яркого авторского почерка, лаконизма, краткости выражения мысли.

Структура фотоочерка может быть различной, ее нельзя канонизировать, уложить в узкие рамки однотипных решений. Очерк может строиться, как связный рассказ — со своей завязкой, кульминацией и развязкой. Он может идти вслед за действием, основываясь на хронологии события. Возможно построение очерка на смысловых сопоставлениях событий, происходящих в разных местах и в разное время, и пр. Но четкий принцип организации материала необходим всегда, поскольку очерк представляет собой законченное целое.

Таков итог дискуссии. Дальнейшей разработке теории фотоочерка должно помочь обсуждение проблемы читателями нашего журнала.

ВОСЕМНАДЦАТЬ СУТОК
НАХОДИЛИСЬ В КОСМОСЕ
СОВЕТСКИЕ КОСМОНАВТЫ,
ГЕРОИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА
А. НИКОЛАЕВ И В. СЕВОСТЬЯНОВ.
ЭТО — САМЫЙ ДЛИТЕЛЬНЫЙ
КОСМИЧЕСКИЙ ПОЛЕТ.

Фото Александра
МОКЛЕЦОВА

Фото АПН
К звездам



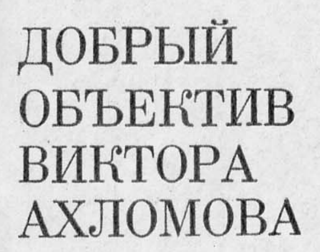
Валерий
ГЕНДЕ-РОТЕ

На прогулке



Лев БОРОДУЛИН
Спортивная серия

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА



ДОБРЫЙ ОБЪЕКТИВ ВИКТОРА АХЛОМОВА

Ан. МАКАРОВ

Автопортрет



Силуэты конкурса

Фотожурналистика становится профессией века. Тому немало серьезных свидетельств, и среди них, пожалуй, главное — тот обостренный интерес, который испытывает сейчас мир ко всему документальному, подлинному, непосредственному. Иллюстрированные журналы расходятся огромными тиражами, и в каждом из них десятки остановленных мгновений нашей жизни, мгновений, ставших благодаря фотообъективу зримым достоянием истории. Есть и весьма романтические признаки несомненной популярности фотожурналистов в современном мире. Герои многих теперешних фильмов. причем серьезных — фоторепортеры. Случайность ли это? Быть может. Но скорее все же тенденция; авторам фильмов был необходим герой, видящий действительность вплотную, во взлетах ее и падениях, в грандиозных масштабах и мельчайших подробностях. Увеличенная многократно, такая мимолетная деталь способна сказать нам о многом.

Короче говоря, человек с фотоаппаратом теперь уже не просто свидетель событий, но и участник их, и летописец, способный вынести по поводу того или иного факта жизни свое оригинальное суждение.

Быть может, кому-либо такая мерка покажется чрезмерно строгой; мне же она кажется строгой, но справедливой. Так или иначе, фоторепортер, отвечающий ее требованиям, имеет право называться мастером.

Виктор Ахломов, о котором пойдет речь в этих заметках, — мастер. Этими словами я не хочу делать ему комплиментов, а лишь подчеркиваю его объективное соответствие тем высоким профессиональным и нравственным нормам, которые предъявляет своим служителям муза фоторепортажа. А Виктор Ахломов прежде всего репортер — чисто живописный изыск, игра света и тени, ракурсы и построения кадров интересуют его не сами по себе, но лишь как средства, позволяющие глубже и образнее раскрыть сущность явления. Почти все знаменитые работы этого журналиста (в том числе и те, что премировались на международных конкурсах) создавались, как говорится, в порядке ежедневной будничной газетной работы.

Фото
Виктора
АХЛОМОВА







Три окна

Поле

После охоты

Старый якорь

Сладкая жизнь





Фото
Виктора
АХЛОМОВА

Цирк

Джаз

Виктор Ахломов снимал фестивали и стройки, пуски гидростанций и вручения премий, музыкальные премьеры и бои на границе. Снимая события, он снимал их героев, или выражаясь более точно, он стремился показать смысл происходящего, вглядываясь в участвующих в нем людей — в их позы, в их движения, в их глаза и лица.

Ахломов — поэт человеческой природы, для него не существует лиц неинтересных, ординарных, не заслуживающих внимания. Он с одинаковой степенью пытливого любопытства всматривается в черты лиц прославленного артиста и встреченного в пути колхозника, и там и здесь отыскивая черты некоей высокой всеобщей человеческой правды.

Известен портрет Дмитрия Шостаковича, сделанный Виктором Ахломовым. Не прославленный метр предстает перед нами, не благодушный призолимпиец, но человек, истомленный вечным поиском, вечным беспокойством, без которого не бывает подлинного искусства. А вот перед вами играющий в шахматы закарпатский крестьянин — едва ли не вся мудрость мира, ироническая и спокойная, сосредоточена сейчас в его морщинах, в чуть прищуренном веке, в руке, лежащей на столе с естественной и свободной элегантностью.

Объектив Ахломова чрезвычайно внимателен к человеку. И добр к нему. Это хорошая, большая доброта, которая возвышает людей, не поднимая их при этом на пьедестал, не лишая их драгоценной естественности. Той самой, с которой смотрит на вас сидящий на бабушкиных коленях сванский мальчик. И той, с какой остановились у Мавзолея приехавшие из дальних мест крестьянки. И той, с коей застыл в дверях своей студии художник.

Если вы хоть немного знакомы с творчеством Ахломова, то снимки его на газетной полосе вы узнаете немедленно. Даже в том случае, если какая-либо общественно значимая тема отснята в эти дни многими фотомастерами. Я не скажу, что ахломовские снимки самые экспрессивные и эффектные, я скажу, что они самые человечные.

Вот парадокс — даже те работы Ахломова, на которых человека непосредственно нет, проникнуты не только определенным человеческим настроением, но и неким незримым человеческим присутствием. Медный геликон рабочего оркестра, оставленный на траве, красноречив в своей немоте. А взгляните на собак, сфотографированных Ахломовым. Сколько разнообразнейших трогательных чувств вызовут они в вашей душе своими без слов говорящими собачьими глазами.

Говорить об искусстве фотографии, как и об искусстве живописи — дело неблагодарное. Взгляните на работы Виктора Ахломова — они говорят сами за себя. И все же, быть может, сказанные здесь слова покажутся вам справедливыми.

ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ

ЖАН-ЛУИ МИШЕЛЬ

Франция

Жан ФАЖ,
президент фотоклуба в Валь-де-Бьевре

Имя Жана Фажа — президента французского фотоклуба в Валь-де-Бьевре — знакомо нашим читателям. Он был членом жюри московской выставки «Интерпрессфото-66», Международной выставки художественной и документальной фотографии, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. На страницах журнала публиковались статьи Жана Фажа, посвященные современной французской фотографии, творчеству известной фотопейзажистки Эдит Жерэн. В этом номере Жан Фаж представляет читателям портретиста Жана-Луи Мишеля.

Он — один из поэтов в фотографии. Конечно, не во всех жанрах, хотя и редко снимаемые им пейзажи пронизаны феерическим светом, создающим атмосферу необычности. Он прежде всего — поэт женщины, бессмертного объекта искусства.

Мы были бы не правы, утверждая, что он идеализирует свои модели. Он совершенно преображает их. Молодые женщины, которых он фотографирует, — лишь предлог для создания задуманных им образов. Работает он в маленькой студии камерой «Мамияфлекс».

Его снимки подлинно оригинальны. Он решается снять любой сюжет и никогда не бывает вульгарным. Его образы матери и ребенка — сама гармоническая нежность и поэзия.

Кто же этот человек, словно по мановению волшебной палочки преображающий обыкновенные предметы, творящий прекрасное?

Жану-Луи Мишелю около сорока лет. Он приветлив, благожелателен, лишен претенциозности и апломба.

Я думаю, самым подходящим определением для него было бы: «отличный товарищ».

Выходец из артистической семьи парижского пригорода (его дед был художником, известным педагогом), Мишель обязан своей карьерой фотографа счастливому случаю. Кстати, его карьера — один из наиболее ярких примеров влияния нашего фотоклуба на одаренного человека.

Произошло это так: десять лет назад казначей нашего клуба предпочел цифрам фотографию. Нам совершенно необходим был администратор, поэтому, услышав о некоем наборщике медицинского журнала, который не прочь был бы после работы помочь нам, мы попросили немедленно представить его. «У него, — прибавил рекомендатель, — лишь один недостаток: он совершенно не разбирается в фотографии».

Так в клубе появился новый казначей. Ему было 34 года. Он оказался весьма исполнительным, но, кроме того, внимательным наблюдателем. Жан-Луи Мишель присутствовал на каждом заседании фотоклуба, стараясь разобраться в том, что делают его коллеги. Его поразили работы Эдит Жерэн, нашей замечательной фотопейзажистки. Наконец, он и сам решил, что кое-что сможет сделать...

Накануне одной из выставок, в которых наш клуб постоянно принимает участие, наш казначей подошел ко мне немного смущенный, показал несколько снимков и спросил, нельзя ли представить их на выставку. Откровенно говоря, снимки были неважные, расплывчатые, технически плохо выполненные. Но оригинальность его концепции, зоркость ви́дения, художественный вкус так поразили меня, что я решился выставить две или три его работы. С этого дня мы серьезно взялись за его техническую подготовку, всячески оберегая его индивидуальный стиль.

Прошел год. Он создал несколько работ, абсолютно своеобразных, никому не подражая (а подражать ему было невозможно). Он одержал двойную победу на ежегодных международных фотоконкурсах, опередив около трех тысяч соперников... А затем... попросил освободить его от работы казначея. Учитывая особые «смягчающие обстоятельства», мы отпустили его с миром. Клуб потерял хорошего администратора, но приобрел художника, чье формирование и расцвет стали его гордостью.

В наше время интенсивной механизации умение видеть жизнь в ее бессмертной красоте и гармонии приносит успокоение и мир. Хочется обрести в ближайшее время возможность говорить: «О, это Жан-Луи Мишель!» с той же степенью изумления, восторга, с какой мы сейчас говорим: «Это Латур!» или «Это Грёз!»

Сегодня перед Жаном-Луи Мишелем открыты широкие перспективы. Он стал одним из лучших французских фотомастеров. Но он продолжает работать наборщиком в том же медицинском журнале, что и десять лет назад, и остается «любителем» в лучшем значении этого слова.

Посмотрите его работы, и вы убедитесь в справедливости сказанного, хотя бы эти слова и казались вам сначала слишком громкими...

Чтобы ближе познакомить вас с Жаном-Луи Мишелем, я попросил его ответить на несколько вопросов.

— Руководствуетесь ли вы какой-нибудь определенной идеей в своем творчестве?

— У меня очень много идей — и самых разных, но без практики они мало чего стоят. Обстановка, атмосфера, объект съемки решают, какие из них жизнеспособны. Иногда встречаешь совершенно неожиданные вещи, которые опрокидывают заранее задуманное.

— Кому вы стремитесь доставить эстетическое наслаждение, преображая, идеализируя ваши модели?

— В первую очередь самому себе. Я ищу красоту во всем, и во имя красоты изменяю сами модели.

— Довольны ли вы своими работами?

— Человек никогда не бывает полностью удовлетворен. Пройдет какое-то время, и ему захочется нового.

— Дает ли вам фотография возможность полного самовыражения?

— Конечно. Снимая, я никогда не чувствую себя скованным.

— Не кажется ли вам, что вы родственны по духу Петеру Гоуленду или Клэймуру?

— Отнюдь нет. Я не могу заставить себя восторгаться этим жанром: обнаженная девушка со стереотипной улыбкой. Меня влечет романтический тип. Но объектом съемки может быть все, что вокруг нас. Важно уметь увидеть и передать



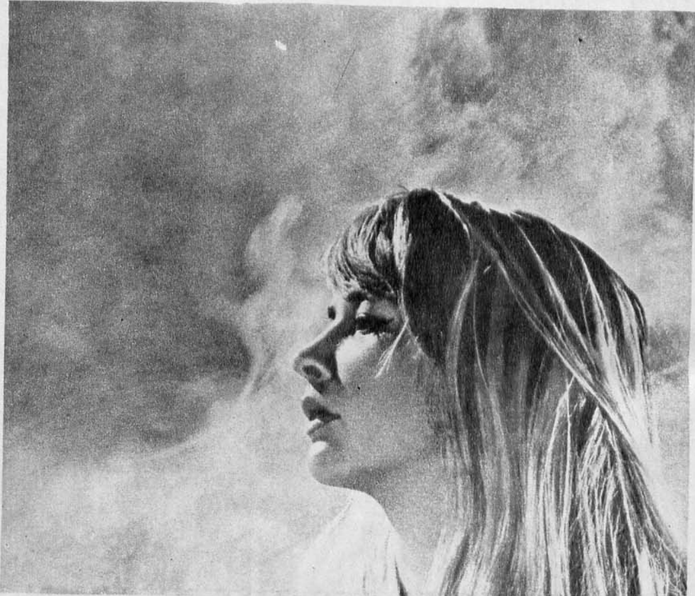
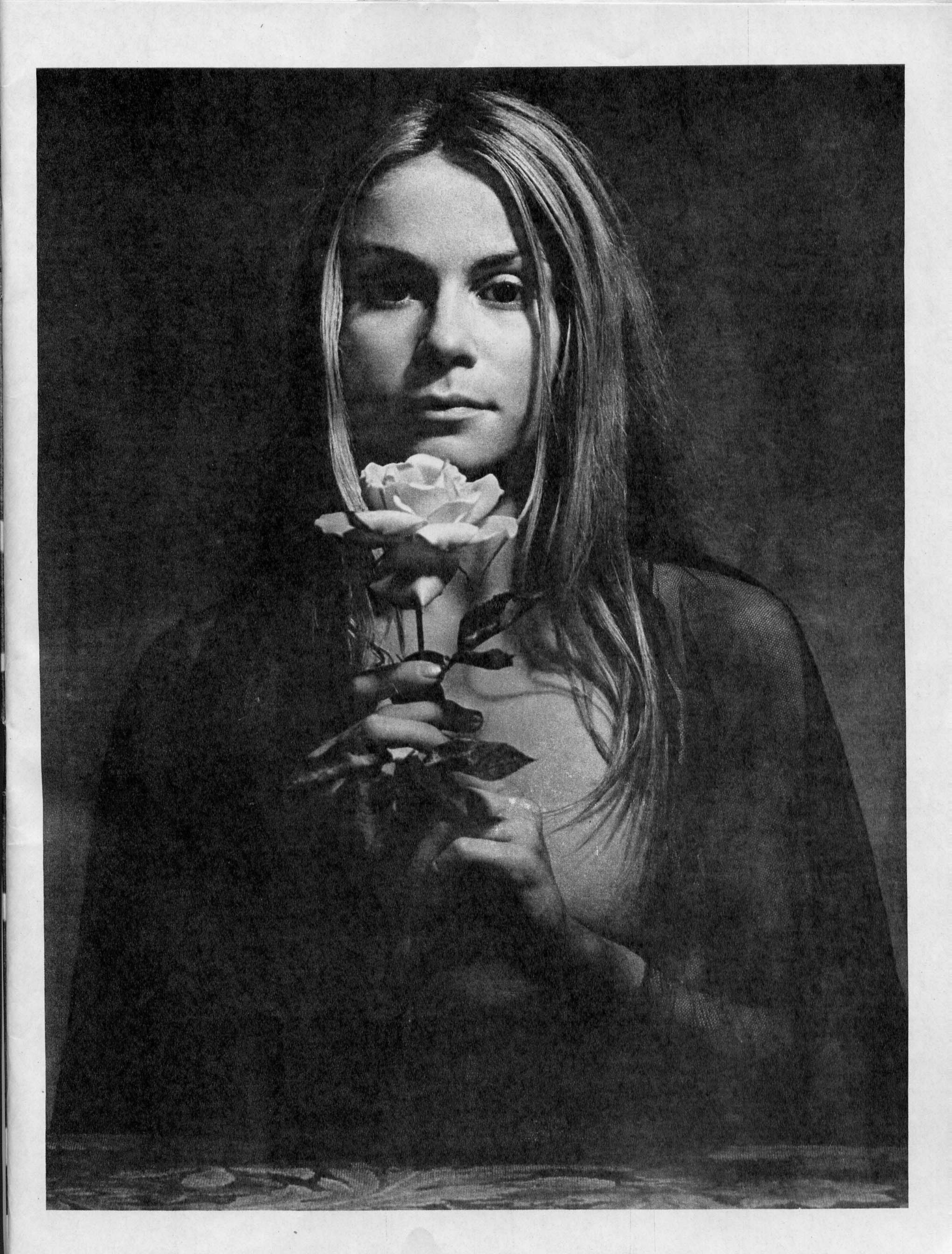


Фото
Жана-Луи
МИШЕЛЯ ▲

Женские портреты
(из серии)



это прекрасное, никого не шокируя.

— Назовите фотографов, чье творчество увлекает вас? Какие стороны в их работе особенно вас поразили, послужили источником вдохновения?

— Мадам Эдит Жерэн и ее поиски. Масклэ удивляет огромными тиражами своих работ; Вин Баллок — качеством снимков. И прежде всего меня увлекает англичанин Билл Брандт.

— Занимаете ли вы свои модели во время съемки беседой?

— Вообще нет. Но иногда я объясняю свои намерения, стараясь пробудить легкий дух сотрудничества, желая открыть в модели все наиболее интересное и таким образом создать образ.

— Помогло ли вам участие в деятельности фотоклуба?

— Во многом. Работы моих коллег ежедневно учили меня чему-нибудь новому. Это был бессознательный, но непрерывный процесс.

— Почему вы так редко обращаетесь к пейзажу? Ведь у вас есть в этом жанре отличные снимки.

— Никогда не сосредоточиваюсь на единственном сюжете. Мне не присущ рационализм.

— Почему вы до сих пор не стали профессионалом?

— Полагаю, что я уже достаточно стар для перемены профессии. Кроме того, мне хотелось бы быть более или менее обеспеченным, чтобы иметь возможность заниматься фотографией. Самое сложное для «старого» фотографа — отыскивать новые сюжеты. Становишься более требовательным, кажется, что все уже тобой сказано. И тем не менее я чувствую, что лучшие мои снимки еще впереди. Мне хотелось бы добиться умения смотреть на вещи со стороны и концентрировать на сюжете всю свою индивидуальность, чтобы сделать его единственным, неповторимым.

— Что вы думаете о современной фотографии?

— Уровень прикладной и рекламной фотографии значительно повысился. Художественная же фотография, напротив, особого прогресса не достигла. Со времен доктора Штейнера, чье творчество вечно будет новым, графический жанр и абстрактная фотография не слишком обновились.





Фото
Жана-Луи
МИШЕЛЯ

Женские портреты
(из серии)

*Ведет раздел
лауреат
Ленинской премии
журналист
Василий Песков*

«Охота с фотоаппаратом» — так назывался фотоконкурс, проводившийся правлением Росохотрыболовсоюза и редакцией журнала «Охота и охотничье хозяйство». Цель конкурса — популяризация этого увлекательного вида съемки, воспитание бережного отношения к живой природе.

Жюри конкурса подвело итоги и вынесло решение — присудить первую премию за цветные работы В. Ардабьеву (Москва) и за черно-белые — В. Котову (Майкоп). Первая премия по секциям и клубам присуждена клубу фотоохотников Татарского областного общества охотников и рыболовов.

Общий высокий уровень снимков, поступивших на конкурс, лишний раз подтверждает, что охота с фотоаппаратом стала у нас одним из самых популярных видов съемки. Среди участников конкурса — профессионалы и любители из разных мест нашей страны — Сибири и Заполярья, Украины и Прибалтики, Белоруссии и Казахстана.

И тем более приятной неожиданностью для членов жюри стали снимки московского школьника Миши Штейнбаха, занимающегося съемкой птиц. Он получил 2-ю премию. О юном натуралисте и фотографе мы попросили рассказать председателя жюри конкурса, охотоведа Дмитрия Житенева.



М. ШТЕЙНБАХ
Кормление птенцов

УДИВИТЕЛЬНОЕ — РЯДОМ С НАМИ

В фотографии, как мне кажется, труднее, чем в другом виде творчества, выявить свою индивидуальность. Хотя бы потому, что объектив, камера, пленка как бы нивелируют творческие способности различных авторов. И чаще всего индивидуальность фотопочерка, так сказать, проявляется в умении фотографа решать какую-то одну, близкую ему тему. Подробное изучение объекта и его сущности, доскональное знание сюжета позволяют делать это наиболее точно, лаконично, профессионально.

Когда я в первый раз просматривал снимки Михаила Штейнбаха, то подумал, что где-то уже видел подобные. Да, его снимки были похожи на работы некоторых мастеров съемки птиц в природе. Однако, как я скоро убедился, первое впечатление было ошибочным. Общими были только способ съемки (из укрытия), объекты фотографирования (птицы) и, кроме того, так называемый стереотип поведения птиц.

Что это такое? Для выполнения главной задачи в природе — воспроизведения себе подобных и совершенствования вида — у животных (и птиц) выработался целый ряд типов поведения в зависимости от обстановки, сезона года, периода жизни.

Знание этих биологических тонкостей заставляет чаще всего фотографировать характернейшие моменты в их жизни. Это, с одной стороны, помогает фотографу, с другой, — ему приходится трудно в поисках оригинального снимка.

Михаил досконально знает скрытую от непосвященного жизнь птиц. И именно это углубленное знание помогает ему делать отличные снимки, которым сразу веришь, ибо сделаны они профессионально с точки зрения фотографии и биологии.

Вероятно, надо было сразу сказать, что автору снимков, опубликованных на странице 34 и 3-й обложке журнала, исполнилось шестнадцать лет.

Подражательство лучшим образцам естественно в этом возрасте. Через это, я думаю, прошли многие. Сам Миша говорит, что хотел бы снимать, как Голованова и Пукинский, известные орнитологи и фотографы.

Среди подростков, особенно мальчишек, увлечение каким-нибудь делом не такая уж редкость. Однако такой одержимости, как у него, я, признаюсь, не видел. Он может сутками сидеть в палатке, около гнезда камышевки, наблюдая и фотографируя, как она кормит своих птенцов. Дома у него настоящий птичий зоопарк. Причем птицы — дятел, поползень, синицы — сидят не в клетках, а свободно летают по комнате. Полки забиты специальной литературой по орнитологии. Я уверен, что в этих книгах ему знакома каждая строчка, так же как и у птиц — каждое перышко. Член кружка юных биологов Московского зоопарка, он постоянно ведет наблюдения за птицами в подмосковном лесу около Пушкино.

Многие считают, что самый лучший снимок можно сделать где-то там, на краю света, в дебрях тайги или высоко в горах. Это ошибка. «Удивительное — рядом», — сказал Сергей Образцов. Эти слова находят множество подтверждений. Михаил, например, фотографирует птиц чуть ли не в черте города. Фотографию Миша пока считает только подспорьем в наблюдениях за птицами, и потому многие из его снимков интересны лишь для биолога. Стремясь получить наиболее четкое изображение птицы, он зачастую сознательно жертвует композицией кадра и снимок от этого, естественно, проигрывает.

Не стоило бы показывать такие снимки в фотографическом журнале, если бы не было в них того, что мы называем «изюминкой». Каждый видит птицу на ветке, но не каждому дано нажать на спуск затвора именно в тот момент, когда кадр «созрел» и нет в нем ничего лишнего, и освещение (самое главное!) — именно то, которое нужно.

Нет нужды разбирать достоинства или недостатки его снимков — они говорят сами за себя, потому что выполнены, повторяю, на профессиональном уровне, благодаря удивительному упорству и трудолюбию их автора, что дается далеко не каждому.

Начав фотографировать десятилетним мальчиком, последние три года Миша работает «Зенитом-В». За это время он сделал колоссальное количество снимков с применением не только телеобъективов «МТО-500» и «Таир-11», но и обыкновенного «полтинника» — «Индустара-50».

Большинство лучших снимков сделаны как раз этим объективом с расстояния 30—50 сантиметров. Сколько же надо труда, чтобы приучить птицу не бояться палатки, фотографа, щелчков затвора камеры и вспышек электронной лампы!

На фотоконкурсе «Зоркий — дружба — 50» Миша Штейнбах получил приз — Большую медаль; в прошлом году на фотоконкурсе имени С. И. Огнева в МГУ завоевал первое место. Выставка его фотографий экспонировалась во Дворце пионеров на Ленинских горах в Москве и на 5-й Всесоюзной орнитологической конференции в Ашхабаде. Участник этой конференции, фотограф-натуралист, один из зачинателей фотоохоты в нашей стране, профессор С. С. Туров оставил такую запись в книге отзывов: «Дорогой Миша, фотоснимки птиц очень хороши, выполнены на настоящем профессиональном уровне!... Желаю дальнейшей удачи, большого терпения и труда, которые приведут к успеху».

Мне остается только присоединиться к этим словам и пожелать Мише и таким же как он ребятам, влюбленным в природу и фотографию, умеющим находить удивительное рядом с нами, — совершенствуйте мастерство!

Д. ЖИТЕНЕВ

ДЛЯ ЧЕГО ПРОСВЕТЛЯЮТ ОБЪЕКТИВ

Дорогая редакция!
Фотолюбители просят вас рассказать о сущности просветления фотографических объективов. В литературе мы ничего об этом не нашли.
(Бешенковичи, Витебская область, БССР)

Светосила является одной из основных оптических характеристик объектива. Ею определяют способность объектива давать оптическое изображение с той или иной степенью освещенности, которая пропорциональна яркостям фотографируемого объекта. Количественно светосилу выражают величиной относительного отверстия, то есть отношением диаметра действующего отверстия объектива к его главному фокусному расстоянию. Определение светосилы объектива является условным, так как оно не учитывает потерь светового потока при его прохождении через линзы объектива.

Световой поток, пройдя через линзы объектива, доходит до пленки ослабленным. Отношение светового потока, прошедшего через объектив, к световому потоку, упавшему на него, представляет коэффициент светопропускания объектива, то есть характеризует его прозрачность к лучам света.

Светосила объектива с учетом потерь светового потока называется эффективной светосилой. Она всегда меньше геометрического относительного отверстия. Потери светового потока при его прохождении через объектив вызываются: а) поглощением некоторой доли проходящего светового потока стеклом линз, которое не является абсолютно прозрачной средой и б) отражением лучей света сферическими поверхностями линз. Рассмотрим, как влияют на светопропускание объектива эти два фактора.

Величину поглощения светового потока массой стекла линз объектива выражают *коэффициентом поглощения*. Экспериментально установлено, что в среднем коэффициент поглощения равняется 0,01—0,02 на 1 *см* толщины стекла, то есть поглощение света составляет от 1 до 2% падающего светового потока.

Величину отражения света поверхностями линз объектива определяет *коэффициент отражения*. Из оптики известно, что коэффициент отражения полированной поверхности стекла зависит от его показателя преломления.

Для наиболее употребительных сортов оптического стекла показатель преломления равен 1,5—1,65, поэтому коэффициент отражения одной поверхности линзы составит 0,04—0,06, то есть 4—6% падающего светового потока. Откуда средний коэффициент отражения может быть принят равным 5% падающего светового потока.

Если в объективе имеются склеенные линзы, то потери на склеенной поверхности не учитываются, так как показатель преломления бальзама, применяемого для склейки линз, очень близок к единице.

Светопропускание объектива уменьшится и из-за отражения света поверхностями линз. Например, у трехлинзового объектива, изготовленного из оптического стекла с показателем преломления 1,5, шесть поверхностей раздела. Его светопропускание из-за отражения света составит 0,78 от идеального.

Общее уменьшение светопропускания объектива вследствие поглощения и отражения света равняется произведению их коэффициентов, например, когда коэффициент поглощения объектива составляет 0,955, а коэффициент отражения 0,78, то коэффициент светопропускания такого объектива будет $0{,}955 \times 0{,}78 = 0{,}74$.

Следовательно, у данного объектива до фотоматериала доходит 74% упавшего светового потока. Когда у объектива еще больше сред раздела, то процент пропущенного светового потока уменьшается еще больше, например при десяти отражающих поверхностях — до 0,66.

Отражение света линзами не только уменьшает светопропускание объектива, но и снижает контраст оптического изображения.

Напомним, что представляет собой это понятие.

Обычно объекты состоят из ряда участков различной яркости. Зрительное восприятие разницы между ними выражает *визуальный, или субъективный контраст*. Субъективный контраст вызывает только эстетическое впечатление от объекта при непосредственном рассматривании или наблюдении его изображения в видоискателе. Он не является постоянной величиной, так как на него влияет ряд факторов.

Если измерить яркости нити объекта прибором, то можно определить его *объективный контраст*. Поскольку оптическое изображение является копией фотографируемого объекта, то его также характеризуют величиной контраста. В идеальном случае его контраст равняется контрасту объекта. На практике этого никогда не бывает. Установим, почему это происходит.

Предварительно рассмотрим один из способов количественного выражения объективного контраста объекта.

У любого объекта имеется наиболее светлый участок, яркость которого максимальна, и самый темный участок с минимальной яркостью. Их отношение количественно выразит контраст объекта. Например, максимальная яркость пейзажа равна 3200 *нит (нт)*, а минимальная — 160 *нт*, его объективный контраст равен 3200 : 160 = 20.

Участки объекта различной яркости отражают в пространстве световые потоки разной интенсивности. Пройдя объектив, они создают у оптического изображения пропорциональные им освещенности, поэтому контраст оптического изображения можно выразить отношением максимальной освещенности к минимальной.

Рассмотрим теперь, как лучи света, отраженные от поверхностей линз, влияют на величину вышеуказанного отношения. Для этого обратимся к рисунку, на котором схематически показано, какие изменения происходят с двумя узкими пучками света, выделенными из излучения точки *A* объекта, находящейся на оптической оси *OO'* линзы. Эти пучки света, проходя линзу *L*, дадут в сопряженной фокальной плоскости изображение *A'* точки *A*. При этом не весь световой поток, излучаемый точкой *A*, сведется линзой в точку *A'*. Некоторая его часть при падении на линзу отразится ее сферой *C* в предметное пространство. Другая его часть отразится от задней сферы линзы *d* в сторону передней сферы *C*, а от нее опять в направлении *L* и т. д. При каждом таком отражении часть лучей потока света также выйдет в предметное пространство. Все эти лучи света, показанные на рисунке пунктиром с точкой, не окажут никакого влияния на оптическое изображение. Остальная часть многократно отраженных лучей светового потока, изображенных пунктиром, выйдет из линзы в пространство изображения и достигнет фокальной плоскости P.

Процесс такого многократного отражения лучей света сферами линзы назван *светорассеянием линзы или объектива*. Эти рассеянные лучи не участвуют в построении оптического изображения, поэтому они названы *паразитными*, а создаваемая ими освещенность — *паразитной*.

Величина светорассеяния объектива зависит от ряда факторов. Ее увеличивают свили в оптическом стекле линз (дефект редкий); большое скопление пузырьков воздуха в массе стекла (единичные, разбросанные пузырьки не влияют); царапины, сколы, щербинки на стекле; пыль, оттиски пальцев и т. д.

Кроме рассеяния света линзами объектива, источниками паразитной освещенности являются: оправа объектива, лепестки диафрагмы и центрального затвора, стенки камеры и рамка фильмового канала, если они плохо зачернены. Паразитную освещенность существенно увеличивает и сам фотоматериал, светочувствительный слой которого рассеивает много света.

Наконец, помимо перечисленных факторов, паразитная освещенность усиливается лучами света, спроецированными объективом на стенки камеры фотоаппарата от частей объекта, не попавших в кадр. Такое же действие оказывают и лучи света, падающие на объектив сбоку, под большим углом к его оптической оси. Паразитная освещенность от этих лучей света устраняется солнечной блендой.

Паразитная освещенность, накладываясь на оптическое изображение объекта, осветляет его, вследствие чего снижается контраст изображения и уменьшается число деталей: наиболее значительно в тенях, наименее — в светах.

Светорассеяние, производимое объективом, существенно влияет на контраст оптического изображения, а следовательно, и на качество негатива. Поэтому, чтобы свести его до минимума, прибегают к просветлению линз объектива.

Этот процесс заключается в следующем. На поверхность линз наносят тончайшую прозрачную пленку с показателем преломления меньшим, чем показатель преломления стекла линз.

Просветляющее действие таких пленок основано на явлении интерференции световых волн, в результате которой,

при соблюдении некоторых условий, происходит гашение волн, от чего луч света исчезает.

Предположим, что на поверхность линзы с нанесенной просветляющей пленкой падает перпендикулярно к ней чрезвычайно узкий, одноцветный пучок света. В точке его входа в просветляющую пленку, то есть на границе пленка-воздух, пучок света раздвоится. Одна, основная часть его лучей входит в пленку, другая — отразится обратно также перпендикулярно к ее поверхности. Пройдя просветляющую пленку, лучи света достигнут поверхности стекла. В точке их входа в стекло произойдет второе разделение пучка: бóльшая его часть проникает в стекло, меньшая — отразится на пленку в направлении падения.

Итак, лучи света отразятся дважды и каждый раз перпендикулярно к поверхности соответствующего раздела сред. Лучи света, отраженные от стекла линзы в направлении падения, достигнут лучей, отражаемых в воздух просветляющей пленкой, и наложатся на них. В этом случае из-за явления интерференции может произойти усиление амплитуды волны или ее гашение. Нас интересует последний случай. Он наступит, когда два луча света с волнами одинаковой частоты и амплитуды будут распространяться в пространстве с разностью фаз в половину длины их волны.

В нашем примере первый и второй отраженные лучи света имеют одинаковое направление, перпендикулярное к средам раздела, равные длины волн и амплитуды, но разные фазы. Разность последних определяется длиной пути, пройденного светом в просветляющей пленке. Поскольку свет дважды пересекает ее, то сдвиг фаз волн будет равен удвоенной ее толщине. Отсюда легко сделать вывод, что толщина просветляющей пленки должна равняться одной четверти длины волны света, для которой производят просветление линзы. При такой ее толщине двойной путь луча света составит половину длины его волны, что и создаст условие, необходимое для гашения света.

Из этих рассуждений видно, что просветляющая пленка должна обладать *избирательным действием*, то есть гасить очень узкий участок лучей спектра. Лучи света, примыкающие к этому участку, ослабляются ею частично, а далеко лежащие — полностью отражаются. Например, когда объектив просветлен к желто-зеленым лучам спектра (они гасятся), он отражает синие и красные лучи, сочетание которых и придает сине-фиолетовую окраску поверхности линзы в отраженном свете. К просветлению объективов прибегают, чтобы усилить контраст оптического изображения в этих лучах, к которым наше зрение наиболее чувствительно.

Однако такое просветление усиливает естественную желтизну некоторых сортов оптического стекла.

Для черно-белой фотографии желтая окраска объектива в проходящем свете несущественна, так как она играет роль желтого светофильтра. В цветной же фотографии такая окраска сильно влияет на качество изображений, которым она придает желтоватый оттенок, присущий при съемке в поздние часы дня.

Очевидно, что для объективов, используемых исключительно для цветной фотографии, нецелесообразно применять просветление, усиливающее желтую окраску линз объектива, то есть пользоваться «голубыми» объективами.

Для цветной фотографии более подходят объективы, просветляющая пленка которых гасит фиолетовую часть спектра, вследствие чего нейтрализуется желтизна стекла линз. Такая просветляющая пленка отражает лучи спектра, дополнительные к фиолетовой его области, сочетание которых придает темно-желтую («янтарную») окраску линзе, наблюдаемую в отраженном свете.

Надо заметить, что чем ярче и насыщеннее «голубой» и «янтарный» цвет пленки, тем избирательнее просветление, тем выше светопропускание объектива и, наоборот, когда пленка имеет блеклый цвет, то светопропускание такого объектива мало отличается от светопропускания непросветленного объектива.

Просветление объективов производят *химическим* или *физическим* способами.

Первым изменяют структуру поверхности стекла линз, например, обработкой их в растворе кислоты. Пленки, полученные этим способом, устойчивы к слабым механическим воздействиям.

Вторым способом осаждают в вакууме на поверхность стекла линзы фториды магния или кальция. Такая пленка менее прочна, чем полученная химическим способом, но оптически более эффективна.

В последнее время на линзы некоторых видов объективов наносят физическим способом две или три просветляющих пленки. Они состоят из двуокиси титана, кремния, тория и из их смесей. Суммарная толщина двух- и трехслойных пленок должна равняться четверти длины волны монохроматического участка спектра, для которого производят просветление.

Надо заметить, что при любом числе слоев и способе нанесения цвет просветляющей пленки в отраженном свете зависит исключительно от ее толщины, но не от веществ, составляющих пленку.

Просветленные линзы требуют бережного отношения, так как они повреждаются более легко, чем оптическое стекло. Пленку также разрушает жир, попадающий на линзу, например с кожи рук. Подобные дефекты на просветляющей пленке увеличивают светорассеяние объектива и тем значительнее, чем больше площадь повреждений.

Современные просветленные объективы имеют большой коэффициент светопропускания, а именно: у широкоугольных или короткофокусных объективов, например у «Руссара», «Ориона-15», он равняется 0,7, у «Юпитера-12 — 0,75, а у «Мира-1» — 0,78; у нормальноугольных объективов: «Индустар-26М», «Индустар-50», «Гелиос-44», «Юпитер-3» и других, он доходит до значения 0,8, а у объектива «Вега-3» — до 0,85; у узкоугольных или длиннофокусных объективов, например у «Юпитера-11», он равняется 0,78; у «Юпитера-6», «Таира-3» и «Таира-11» — 0,8 и т. д.

Наименьшее значение коэффициента светопропускания имеют зеркально-линзовые объективы МТО-500 и МТО-1000, он у них равен 0,58.

Посмотрим теперь, как сказывается увеличение светопропускания объектива на контрасте оптического изображения. Для чего предположим, что в вышеприведенном примере съемка производилась просветленным объективом, отчего паразитная освещенность уменьшилась до 0,005 *лк*. Тогда максимальная освещенность оптического изображения станет равной 1,005 *лк*, а минимальная — 0,015 *лк*, а их отношение, определяющее контраст, будет равно 1,005 : 0,015 = 67, то есть контраст станет почти вдвое бóльшим, чем контраст, образованный непросветленным объективом.

Зная величину коэффициента светопропускания, можно заменить числа шкалы диафрагмы, определенные по геометрическому относительному отверстию, на числа эффективной светосилы, учитывающие все виды потерь света при его прохождении через объектив. Для этого шкалу диафрагмы, градуированную в геометрических значениях, умножают на поправочный коэффициент, приведенный в таблице.

Коэффициент светопропускания	0,9	0,85	0,8	0,75	0,7	0,65	0,6	0,55	0,5	0,45	0,4
Поправочный коэффициент	1,05	1,08	1,12	1,15	1,2	1,25	1,3	1,35	1,4	1,5	1,6

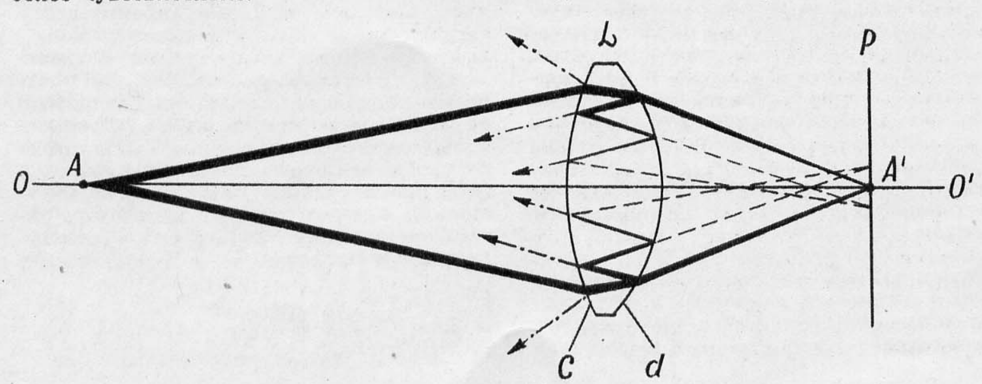
Пересчет шкалы диафрагм целесообразно производить, когда коэффициент светопропускания объектива равен 0,7 или меньшей величине. При его значениях, больших 0,7, надо пользоваться обычной шкалой диафрагм, так как ошибка в определении степени яркости или освещенности объекта перекрывает величину поправки, приведенной в таблице.

Например, если коэффициент светопропускания объектива 0,7, то шкала диафрагм изменится так:

геометрическая	2	2,8	4	5,6	8	11	16	22
эффективная	2,4	3,4	4,8	6,7	9,6	13,2	19,2	34,2

Выдержка, определенная по эффективной светосиле, будет более точной, чем найденная по геометрическому относительному отверстию.

В. ФОТОНОВ



НОВЫЙ ФОТОАППАРАТ СЕРИИ «ЧАЙКА»

Готовится к серийному производству «Чайка-3» — новая модель полуформатного фотоаппарата. Как и другие камеры типа «Чайка», этот аппарат рассчитан на 35-*мм* перфорированную черно-белую или цветную пленку. Заряжается стандартной кассетой. При обычной длине пленки (1,65 *м*) можно получить 72 кадра размером 18×24 *мм*. Объектив постоянный, типа «Индустар» («И-69» 1 : 2,8/28 *мм*).

Даже по внешнему виду новый аппарат выгодно отличается от своих предшественников. Так, вместо традиционной поливиноловой оклейки он отделан пластмассой. Корпус, верхняя и нижняя крышки — металлические. Светоприемное устройство фотоэкспонометра закрыто защитным стеклом, обрамленным пластмассовой рамкой. Окантовка видоискателя блестящая. Сбоку фотоаппарата, на верхней крышке, расположена штативная гайка с резьбой 1/4", в ней может быть закреплен темляк. На верхней крышке, которая отделана под хром с искрой, располагается скоба для фотопринадлежностей.

Интересно решена крышка на объектив фотоаппарата. Она закрывает не только объектив, но и видоискатель, и светоприемное устройство экспонометра. Таким образом, когда аппаратом не работают, одновременно предохраняются от загрязнения объектив и передняя линза видоискателя и закрывается фотоэлемент.

Такая крышка делает невозможной случайную съемку с закрытым объективом, так как для визирования кадра через видоискатель ее необходимо снять. Крышка выполнена из ударопрочной эластичной пластмассы и позволяет пользоваться камерой без футляра. Она прочно держится, благодаря специальному соединению с оправой объектива. Фотоаппарат снабжен мягким футляром и темляком.

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ЧАЙКИ-3»

Зарядка нового фотоаппарата более удобна, благодаря специальному вырезу в нижней части. Это позволяет свободно пользоваться как металлическими, так и пластмассовыми кассетами. Приемная катушка имеет широкую щель с зубом. При зарядке фотоаппарата пленка вставляется в щель и одно из перфорационных отверстий надевается на зуб.

При взводе затвора пленка наматывается на катушку и прочно удерживается на ней. Приемная катушка имеет меньший диаметр, чем у катушки в фотоаппарате «Чайка-2», и свободно принимает полное количество пленки. Последняя плотно наматывается. Фрикцион приемной катушки с меньшим моментом трения, что значительно уменьшает усилие обратной перемотки. Зуб в щели приемной катушки прочно удерживает пленку за перфорационную перемычку, тем самым подается своеобразный сигнал об окончании обратной перемотки.

Затвор, как и в фотоаппаратах «Чайка», «Чайка-2», пятилепестковый, имеет ряд



автоматических выдержек от 1/30 до 1/250 *сек.* Выдержки «В» (от руки) в фотоаппарате «Чайка-3» нет, что упростило конструкцию фотоаппарата и его сборку. Затвор состоит из двух основных узлов: узла лепестков и рычага, открывающего затвор, совмещенного с механизмом перемотки пленки и блокировкой затвора от двойной экспозиции. Имеется гнездо для подключения электронной лампы-вспышки с Х-синхронизацией.

Видоискатель телескопического типа со «светящейся» кадрирующей рамкой. Состоит из двух линз, двух зеркал и пластинки с прорезями. Первая линза — объектив, вторая — окуляр. Одно из зеркал полупрозрачное и расположено между линзами. Пластинка с прорезями находится в отдельном окне и подсвечивается через матированное защитное стекло. Суммарный ход лучей от пластинки с прорезями до линзы-окуляра равен фокусному расстоянию линзы. Такая оптическая схема позволяет видеть светящуюся рамку, ограничивающую поле зрения объектива, и параллактические метки в пространстве предметов, как бы висящими в воздухе, и дает возможность точно кадрировать будущий снимок. Это обстоятельство особенно важно при съемке диапозитивов. Линзы видоискателя выполнены из пластмассы с хорошими светотехническими характеристиками. Передняя линза защищена стеклом.

Встроенный фотоэлектрический экспонометр с селеновым элементом имеет предел измерения от 25 до 13000 *нт*, что обеспечивает съемку на всех выдержках затвора при чувствительности пленки от 16 до 500 ед. ГОСТа, при изменении относительных отверстий диафрагмы от 2,8 до 16.

Особенностью встроенного экспонометра является наличие так называемой «четверти автоматики», а именно: диск выдержек совмещен с диском калькулятора экспонометра. При определении диафрагмы необходимо, вращая диск, связанный через расчетный кулачок с подпружиненной стрелкой, которая заканчивается глазком, установить стрелку так, чтобы стрелка экспонометра помещалась в глазке стрелки калькулятора. После этого значение диафрагмы, указываемое индексом на кольце выдержек, переносят на оправу объектива. Выдержка, независимо от показания стрелки индикатора, устанавливается заранее в зависимости от нужной скорости срабатывания затвора и учитывается экспонометрическим устройством автоматически. «Четверть автоматики» делает работу со встроенным экспонометром более простой и удобной по сравнению, например, с фотоаппаратом «Зенит-Е», тоже со встроенным экспонометром, где значение выдержек и диафрагм необходимо устанавливать в отдельности на соответствующих органах управления. Встроенный экспонометр с «четвертью автоматики» разработан на базе фотоэлектрического экспонометра фотоаппарата «Зенит-Е». Калькулятор и окно экспонометра в фотоаппарате «Чайка-3» расположены на верхней крышке.

Обратная перемотка. Ручка обратной перемотки располагается на нижней крышке фотоаппарата. Как и в фотоаппарате «Чайка-2», ручку обратной перемотки необходимо ставить в положение, удобное для процесса перемотки. Это положение ручки фиксируется. В момент вытягивания ручки обратной перемотки происходит автоматическое отключение мерного валика (зубчатого барабана) от механизма фотоаппарата для обратного хода его во время перемотки пленки в кассету.

Счетчик кадров, рассчитанный на 72 кадра, автоматически устанавливается на 2 кадра при закрывании задней крышки. Снизу располагается также головка взвода затвора. Для взвода затвора и перемотки пленки на следующий кадр необходимо повернуть головку по стрелке до упора.

Задняя крышка открывается на петлях, имеет подпружинный замок. Самооткрывание замка задней крышки исключается.

Габариты «Чайки-3» 112×85×46 *мм*. Вес около 450 *г*.

Формат 18×24 *мм* в последние годы получил большое распространение. И, в самом деле, он имеет много преимуществ. На пленке стандартной длины можно получить вдвое больше кадров. Формата 18×24 *мм* вполне достаточно для получения хорошего изображения до формата 30×40 *см*, что вполне устраивает большинство фотолюбителей. Эту камеру удобно использовать для съемки диафильмов и отдельных слайдов на обращаемой пленке, так как под этот кадр выпускаются все фильмоскопы, поступающие в продажу.

В. ДЬЯЧКОВ,
С. МЯСНИКОВ

ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

РАБОЧЕЕ МЕСТО ФОТОЛЮБИТЕЛЯ

Если занятия фотографией происходят эпизодически, не составляет особого труда расставить и разложить все необходимое перед работой с тем, чтобы по окончании все снова убрать. Полезно, однако, раз и навсегда установить строго определенный порядок при размещении увеличителя, кювет, фонаря, пинцета, ножниц и других принадлежностей, которые могут потребоваться. Вы избавитесь от неприятной необходимости что-то отыскивать в темноте.

Обычно кюветы размещают справа от увеличителя. Это дает возможность во время экспонирования очередного отпечатка правой рукой покачивать кювету с проявителем или фиксажем.

Стоит позаботиться и о том, чтобы подготовка к работе, например сборка увеличителя, не требовала применения каких-либо инструментов.

Электрические разъемные соединения, хотя их и немного, должны осуществляться легко, удобно и быстро. Для этого к экрану увеличителя можно прикрепить небольшую коробку-пульт, на котором размещены все выключатели и гнезда для включения фонаря. В качестве выключателей можно применять тумблеры. Выключатель увеличителя удобнее запараллелить звонковой кнопкой, иначе трудно давать очень короткие выдержки. Электрический шнур лучше заменить обрезиненным проводом: он надежнее и долговечнее.

Однако как бы ни было все это легко и просто, лучше всего, конечно, если лабораторию вообще не приходится разворачивать. Такую возможность дает постоянная, стационарная установка основного оборудования. Необходимость в этом возникает по мере того, как занятия фотографией постепенно становятся не эпизодическими, а регулярными.

Даже самая простая лаборатория должна отвечать некоторым обязательным требованиям. Иначе работа будет неплодотворной, а иногда и небезопасной. Уже само по себе длительное пребывание в затемненном помещении сильно утомляет. Поэтому первое требование состоит в том, чтобы в помещении было достаточно свежего воздуха. В темноте легко нечаянно задеть тот или иной предмет. Отсюда: все должно стоять надежно; мелкие предметы (пинцет, ножницы) — лежать на строго определенных местах и не очень близко к краю стола.

Приступая к созданию лаборатории, нужно представить себе, какие работы будут в ней проводиться. Скажем, начинающему фотолюбителю не следует заботиться о создании условий для цветной печати и т. д.

Стационарная лаборатория обычно занимает небольшое, но отдельное помещение. Но и в том случае, если такого помещения нет, основное оборудование можно установить стационарно на минимальной площади. Существует множество вариантов конструктивных решений подобной задачи. * Расскажем об одном из таких вариантов, проверенном на практике.

Увеличитель, фонарь, пульт с выключателями постоянно устанавливают в настенном висячем шкафу, там же хранят кюветы, бачки, растворы проявителей и фиксажа, пинцеты, воронку и другие принадлежности. Передняя стенка шкафа откидывается и становится горизонтально, превращаясь в экран увеличителя. Устанавливают шкаф в любом помещении, но лучше всего в ванной или в кухне, где есть проточная вода. При правильной установке шкафа откидной дверце не нужны подпорки или оттяжки — она лежит на ванне, где окончательно промывают отпечатки.

Поскольку шкаф является одновременно и защитным кожухом, и опорной конструкцией, он должен быть сделан прочно и очень тщательно. Лучший материал — доски или многослойная фанера толщиной не менее 12÷15 *мм*. Пазы связывают в шип и усиливают металлическими уголками. Размеры шкафа зависят от размеров увеличителя, количества и величины кювет, наконец, от свободного места, где он может быть установлен. Для защиты от влаги наружные поверхности окрашивают два-три раза влагостойкой краской или лаком, а по контуру дверцы наклеивают полосу губчатой резины. Внутри шкафа устанавливают полочки и крючки для мелких принадлежностей и химикатов.

Если лабораторию оборудуют в темном или легко затемняемом помещении и если там имеется проточная вода, в ней можно выполнять практически все работы, вплоть до цветной печати. Вся подготовка к работе заключается в установке кювет, развороте на 90° увеличителя и включении шнура в электросеть.

Задача начинающего любителя — проявить черно-белую пленку, отпечатать и отделать фотографии (в сравнительно небольшом количестве) размером, как правило, не более 18×24 *см*.

Для этой цели вполне достаточно иметь следующий минимальный комплект оборудования и приспособлений: увеличитель (объектив можно использовать от аппарата); проявочный бачок; три кюветы: две 13×18 *см* — для проявителя и фиксажа и одна 18×24 *см* — для промежуточного ополаскивания снимков; красный фонарь или оранжево-красная лампочка; три бутылки, желательно темного стекла, с плотной пробкой: две по 0,5 *л* — для проявителей (негативного и позитивного) и одна на 1,0 *л* — для фиксажа; пинцет, воронка, зажимы для подвешивания пленки, стеклянная палочка для перемешивания растворов, термометр.

Кюветы для обрабатывающих растворов берут, исходя из размеров предпочитаемых отпечатков. При необходимости в них можно обрабатывать вдвое большие снимки, согнув бумагу пополам.

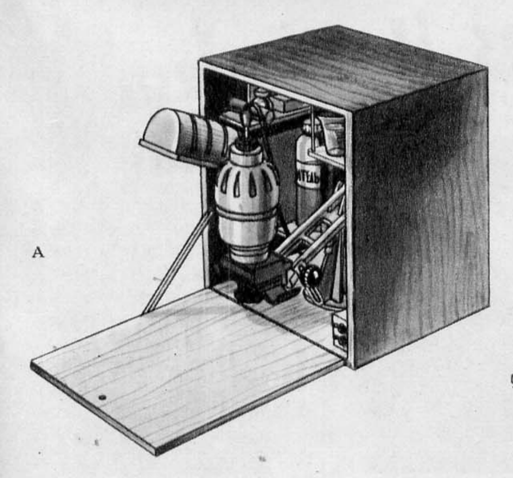
Для обрезки фотографий нужен небольшой резак, а для накатки — несколько кусков обычного оконного стекла, чисто вымытого. Резак можно с успехом заменить острым ножом и металлической линейкой, или просто ножницами.

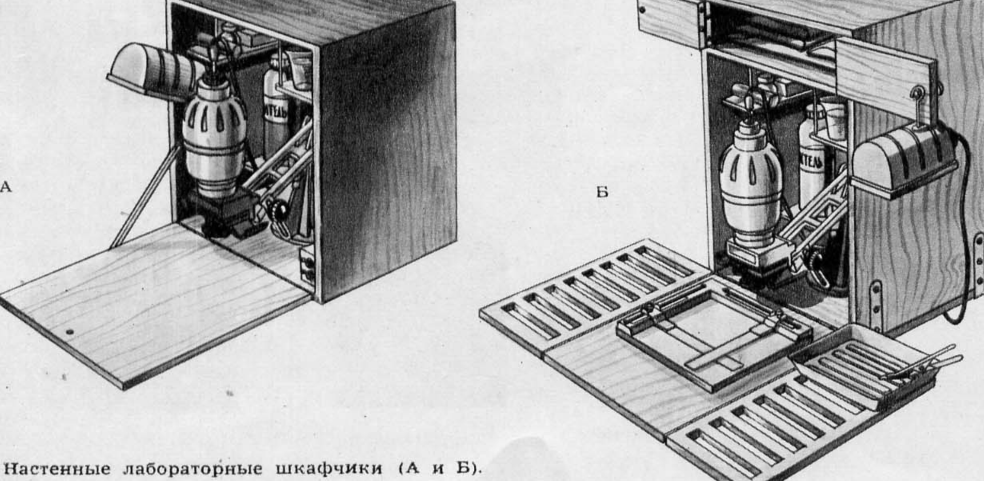
Начинающие любители обычно не составляют самостоятельно фотографических растворов из отдельных реактивов, а пользуются готовыми смесями. Но в домашней лаборатории рекомендуем иметь небольшой запас расфасованных химикатов.

Д. ЛУГОВЬЕР,
кандидат технических наук

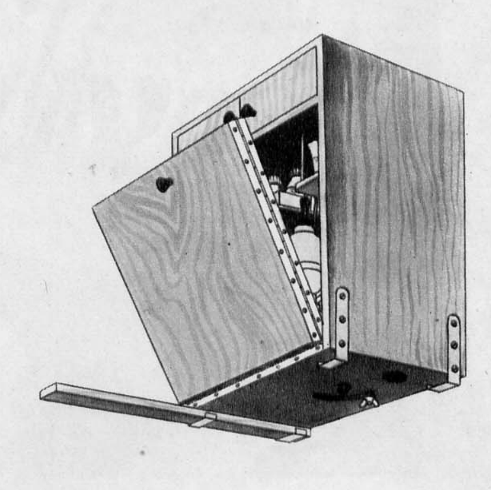
Продолжение следует

* См. «Советское фото», 1965, № 2; 1970, № 7.





Настенные лабораторные шкафчики (А и Б).



Вид снизу (вариант Б).



М. ШТОЛЬЦ (ФРГ)
Против войны

Фотоконкурс «Правды» «Черты эпохи»

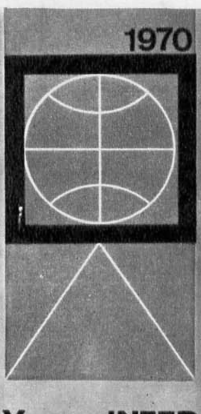


С. ФИРСОВ
Оксана

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ

Съемка детского портрета — один из сложнейших фотографических жанров. Трудности заключаются и в самом процессе съемки, и в отборе снятого материала. Дети непосредственны, очень подвижны, выражение их лиц и состояние быстро меняются. Поэтому нелегко уловить момент, наиболее точно передающий характер ребенка. Часто приходится делать серию снимков, а затем выбирать наиболее удачные.
Как была сделана эта фотография? Был ясный летний день. Девочка занималась игрой, все время находилась в движении, лишь изредка над чем-то задумывалась. Чтобы не отвлекать ее, съемка производилась по метражу, «навскидку».
При определении экспозиции по средней яркости экспонометр показывал очень короткую выдержку. Замерить яркость лица не представлялось возможным. Экспозиция была увеличена на одно деление диафрагмы по сравнению с показаниями экспонометра.
Камера «Салют», объектив «Индустар-29», диафрагма 8, выдержка 1/1000 *сек.*
Пленка «Фото-65». Нормальное проявление в проявителе № 2. Бумага «Унибром» № 4.

5-я МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА «ИНТЕРПРЕСС-ФОТО» В ПРАГЕ



Союз журналистов ЧССР уполномочен Международной организацией журналистов (МОЖ) организовать во второй половине 1970 года 5-ю международную фотовыставку «Интерпрессфото».

ДЕВИЗ ВЫСТАВКИ: «ЗА МИР И ВЗАИМОПОНИМАНИЕ МЕЖДУ НАРОДАМИ, ЗА ГУМАНИЗМ И ПРОГРЕСС».

Целью выставки является широкий показ работ, сделанных фотожурналистами за последние два года. В выставке могут принять участие фоторепортеры всего мира, независимо от того, являются они штатными сотрудниками органов печати или нет.
Отбор фотографий для экспозиции будет производить международная комиссия, состав которой определяется Выставочным комитетом. Предполагается, что экспозиция будет насчитывать 1500—2000 фотографий.
В жюри из 13 членов войдут представители стран-организаторов предыдущих выставок, президиума МОЖ, фотосекции МОЖ, президиума «Уорлд-прессфото» и, наконец, организации-устроителя настоящей выставки, то есть Союза журналистов ЧССР.

ВЫСТАВКА ПРОВОДИТСЯ ПО СЛЕДУЮЩИМ ЖАНРАМ:

1) фотоинформация, 2) фоторепортаж, 3) спортивная фотография, 4) жанровый снимок, 5) портретная фотография, 6) цветная фотография.

ПОБЕДИТЕЛЯМ БУДУТ ПРИСУЖДЕНЫ:

«Большой приз» (независимо от жанра) с золотой медалью и почетным дипломом, 500 американских долларов, фотоаппарат одной из известных мировых марок, семидневное пребывание в Праге с оплатой проезда;

и затем в каждой категории:
одна золотая медаль, одна-две серебряные медали, одна-три бронзовые медали.

Авторы будут также награждаться ценными подарками и почетными грамотами.

От каждого автора принимается не более 4 отдельных фотографий и 1 серия снимков. Общая площадь присланных фотографий не должна превышать 1,5 *кв. м.* Наибольший допустимый формат одного снимка — 50×60 *см*, наименьший — 40×30 *см.* Цветные фотографии принимаются только в позитиве. К каждой работе должна быть приложена копия размером 18×24 *см.* Принимаются работы, выполненные в период с 1 января 1969 по 30 мая 1970 г. На оборотной стороне оригинала и копии должны быть указаны следующие данные:
а) имя, фамилия, гражданство автора, б) точный адрес автора, в) название работы, г) жанр.
Собственноручной подписью на оборотной стороне оригинала и копии автор подтверждает свое согласие с правом устроителей конкурса использовать присланный снимок в течение года в целях рекламирования выставки для выставочного каталога. Присланные фотографии не возвращаются.
Предполагается, что выставка продлится 10 дней, с 6 по 15 ноября 1970 года и будет проходить в одном из самых больших пражских выставочных залов.
Фотографии следует высылать по адресу: Москва, проспект Мира, 30. Союз журналистов СССР, Фотосекция.

«СОВЕТСКОЕ ФОТО» — КИНОЛЮБИТЕЛЯМ

Раздел ведет народный артист РСФСР В. Шнейдеров

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ КИНОПРОЕКТОРЫ ДЛЯ 8-*мм* ПЛЕНКИ

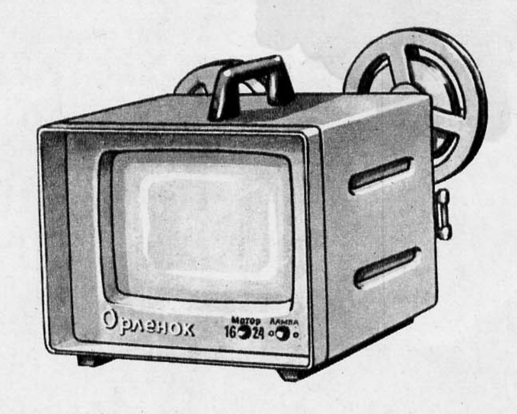
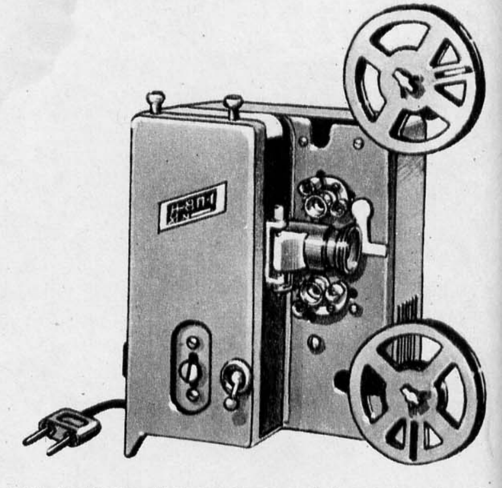


Рис. 1. Детский проектор «Орленок» с встроенным просветным экраном.


Рис. 2. Первый отечественный 8-*мм* серийный кинопроектор «8П-1» простого класса.

Для более полного удовлетворения потребностей кинолюбителей наша промышленность выпускает различные 8-*мм* проекторы.

По техническим параметрам их можно разделить на следующие четыре класса: детские проекторы, простой класс, средний и высокий.

Каковы характерные признаки проекторов каждого класса?

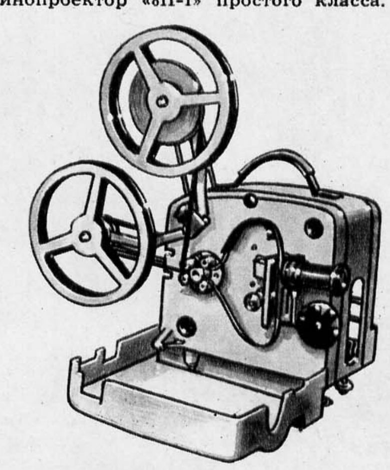
Детские аппараты имеют электропривод или ручной привод, объектив, штампованный корпус и т. п.

Детский проектор «Орленок» (рис. 1) оформлен под «телевизор». Бобины (емкостью до 55 *м*) и лентопротяжный тракт размещены в задней части проектора. Изображение проецируется на жестко встроенный просветный экран размером 100×130 *мм*. «Орленок» имеет электропривод с питанием от сети 127 и 220 *в*. Проекционная лампа напряжением 6 *в* и объектив с увеличением 27$^{\times}$ дают изображение, достаточно яркое для показа фильма при слабом затемнении. Пленка перемещается с помощью рамочно-кулачкового грейферного механизма. Общая потребляемая мощность «Орленка» — 24 *вт*, габариты 188×220×275 *мм*, вес — 2,5 *кг*.

Аппараты *простого класса* рассчитаны на массового потребителя. Они имеют лишь самое необходимое для немой проекции и максимально просто обслуживаются. Типичные параметры — объектив с постоянным фокусным расстоянием светосилой 1 : 1,6÷1 : 1,4, электропривод, ручная (или автоматическая) зарядка фильма, емкость бобин 60—120 *м*, иногда ускоренная перемотка фильма, обратная проекция. Регулирование частоты проекции и звуковая часть, как правило, отсутствуют. Вес проектора до 5 *кг*.

Наиболее простой аппарат этого класса — проектор «8П-1». Это первый отечественный серийный 8-*мм* проектор (рис. 2), выпущенный в 1959 г. Рассчитан на бобины емкостью до 120 *м*, имеет реостат для плавного регулирования частоты проекции от 12 до 26 *кадр/сек* и обратную ручную ускоренную перемотку фильма по окончании показа. Проекционная лампа К-30 (17 *в* 170 *вт*), объектив 1 : 1,6/17,5 *мм* и двухлинзовый конденсор обеспечивают световой поток проектора порядка 20 *лм*. К аппарату выпускалась синхронизирующая приставка СП-451 для синхронного озвучивания фильма при проекции с помощью магнитофона. Габариты проектора 270×100×406 *мм*, вес 5,5 *кг*.

Наряду с аппаратами простого класса наиболее распространены и проекторы *среднего класса*. Они отличаются от предыдущих возможностью регулировать частоту проекции, наличием стоп-кадра, полуавтоматической или автоматической зарядкой киноленты, увеличенным световым потоком, возможностью синхронизации с магнитофоном. Вес проекторов до 8 *кг*. К среднему классу относятся проекторы «Луч», «Луч-2», наиболее популярные отечественные аппараты. Обе модели весьма близки по характеристикам. «Луч-2» (рис. 3) имеет возможность синхронизации фильма при проекции с звуковым сопровождением с помощью магнитофона. В настоящее время выпущен проектор «Луч-2С» на пленку «Супер-8».


Рис. 3. Проектор «Луч» среднего класса — наиболее распространенный аппарат.

Емкость бобин у обоих проекторов до 120 *м*, проекционная лампа К-12-90 (12 *в* 90 *вт*), объектив «Н-2» 1 : 1,4/18 *мм*. Осветительно-проекционная система обеспечивает световой поток до 25 *лм*. Имеется возможность плавного регулирования частоты проекции от 12 до 26 *кадр/сек*, а также возможность стоп-проекции и обратной проекции. Фильм транспортируется с помощью шарнирно-кулачкового грейферного механизма. Габариты проектора — 206×193×165 *мм*, вес 5,5 *кг*.

Новейший отечественный проектор этого класса «Русь» (рис. 4) отличается тем, что он рассчитан на показ фильмов на нормальной пленке 8 *мм* и на пленке «Супер-8». Аппарат имеет сравнительно высокий световой поток, современный внешний вид и клавишное управление. Другие характеристики проектора такие же, как у модели «Луч-2».

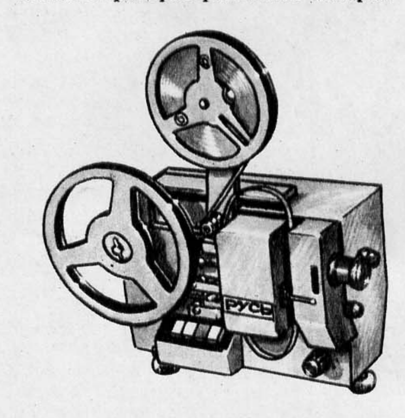


Рис. 4. Проектор «Русь» (двухформатный) среднего класса.

Аппараты *высокого* класса предназначены для квалифицированных любителей. Их технические параметры: световой поток до 100 *лм*, панкратический объектив 1 : 1,5÷1 : 1,2, наличие стоп-кадра, регулировки частоты проекции, обратной проекции и ускоренной механической обратной перемотки киноленты, возможность синхронного озвучивания фильма. Вес проекторов до 10 *кг*.

Проектор «Квант» (рис. 5) рассчитан на бобины емкостью до 120 *м*, имеет зеркальную проекционную лампу К-16-90 (16 *в* 90 *вт*) и объектив с переменным фокусным расстоянием «ПФ-2» 1 : 1,4/11,5 — 25 *мм*. Световой поток — 50 *лм*. Аппарат имеет полуавтоматическую зарядку фильма в тракт и клавишное управление. Частоты проекции 16 и 24 *кадр/сек*. Так же, как «Луч-2», «Квант» имеет возможность синхронизации с магнитофоном с помощью приставки «СЭЛ-1». В проекторе возможны стоп-проекции и обратная проекция. Габариты аппарата — 320×180×250 *мм*, вес — 8,5 *кг*.

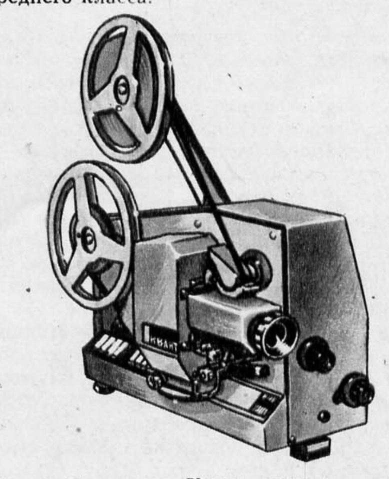


Рис. 5. Проектор «Квант» высокого класса с панкратическим объективом и полуавтоматической зарядкой фильма.

В. МИХАЙЛОВ

ВЫ ДЕЛАЕТЕ ФИЛЬМ

РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Только очень далекие от кинематографии люди могут иметь легкомысленное представление о процессе съемок и подготовке к ним. Импровизация тем и хороша, что она, как это ни парадоксально, подготовлена заранее. Ведь именно в рамках режиссерско-монтажного сценария, выверенного в мельчайших деталях задолго до начала съемок, могут возникать неожиданные «озарения» и удачные находки, помогающие разнообразить строгий план будущего фильма.

Как бы ни был талантлив и эрудирован режиссер, каким бы блестящим ни казались его внезапные находки, он должен помнить, что рассчитывать только на взлеты фантазии, работая, как говорится, «на глазок», недопустимо. Это неизбежно приведет к стихийности. И в конечном счете лента станет хаотическим нагромождением случайностей.

Режиссер приступает к съемке во всеоружии знаний, имея точнейший «чертеж» замысла, план действий — свой режиссерско-монтажный сценарий. Четкость, собранность, стремление к скрупулезной отработке частностей при сохранении целостности замысла — вот необходимые условия для успешной деятельности в кино.

«Запасаясь» этими качествами, последовательно приучая себя к творческой дисциплине, решив с первого же фильма тщательно продумывать и точно фиксировать в сценарии задуманное, а затем вести натурные съемки, в основном придерживаясь этого плана, режиссер приобретает не только опыт, но и возможность сравнивать и сопоставлять результаты своей работы, делать выводы.

Итак, какова форма режиссерско-монтажного сценария и что это такое?
Это тетрадь, в которой собраны режиссерские записи, касающиеся производственной характеристики кадров (план и метраж), их последовательности, конкретные описания кадров, а также примечания относительно техники и приемов съемки.

Самое главное в сценарии — описание содержания съемочного кадра. Оно ни в коем случае не должно носить характер самостоятельного литературного текста с вводными предложениями, дополнениями, красочными эпитетами. Четко, лаконично, просто режиссер указывает место действия, действующий объект и само действие: «из окна выглядывает девушка», «по тропинке идет ребенок» и т. п.
До и после этого описания заносятся режиссерские соображения о формах монтажных переходов и концовок, сюда же включаются и указания о характере музыкального, шумового оформления или содержания сопровождающего действие литературного текста. Реплики вписываются крупным шрифтом, каждая следующая начинается с новой строки. Так же нужно поступать и с записью дикторского текста.

Крупным шрифтом необходимо выделить каждый новый объект съемки (натурное место или декорация — скажем, комната такого-то персонажа, улица, поле, кафе). Это название не нужно повторять в описании каждого последующего кадра, если их снимают на том же объекте. Но если съемка осуществляется, начиная с какого-то номера кадра, в другой обстановке, название нового объекта должно быть снова выделено.

Каждый кадр в сценарии (теперь мы будем употреблять это слово в значении режиссерско-монтажного сценария) должен быть нумерован. Когда впоследствии съемочная группа приступит к натурным съемкам, этот номер будет зафиксирован на пленку перед началом работы над каждым отдельным кадром. Иначе в большой ленте при монтаже обнаружится путаница. Порядковый номер съемочного кадра должен фигурировать и на кусках негатива.

Правда, если вы делаете коротенький фильм, можно и не снимать специально на пленку каждый номер кадра. Но все-таки нужно учесть, что эти, казалось бы, излишние затраты времени и пленки сохранят время, силы и нервную энергию режиссера при разборе проявляемого материала в лаборатории.

Когда работа над сценарием закончена, странички с записями необходимо привести в удобный для продолжительного использования вид: сшить в тетрадь, проложив между исписанными страницами листки чистой бумаги, а потом переплести.
Как выглядит запись в сценарии? Представим себе, что мы снимаем кадр под номером 43 общим планом, метраж кадра 8 метров. Объект съемки — девочка, прыгающая на одной ножке по нарисованным мелом на асфальте во дворе большого дома «классикам». Веселые голоса играющих рядом детей, девочка смеется. Снимается кадр постепенно наплывающей камерой. Вот как должна выглядеть эта запись в сценарии (обязательно следует включить графу «Примечание» — для заметок о технике и приемах съемки):

№ кадра	План и метраж	Описание кадра	Примечание
43	ПО	Двор Из затемнения По асфальту прыгает девочка Детские голоса Смех девочки Наплыв	От арки дома

В этой записи — точное ясное руководство: что, где и как снимать.
Следующий этап работы — графическое построение кадра.
Для того, чтобы ничего не забыть, не упустить из виду, режиссер отмечает в сценарии, какие кадры уже отсняты и какие требуют досъемки, замен или дополнений. Ведь фильм, в сущности, никогда не снимается последовательно, кадр за кадром — этому мешают причины самого разного плана.
Отснятые кадры нужно перечеркнуть косой чертой, идущей затем зигзагообразной сплошной линией по всей странице. Делать это нужно тотчас же, как только работа выполнена.
Разрывы в этой линии сразу же заставят обратить внимание на кадры, требующие досъемки.
Не забывайте ставить рядом с кадром дату съемки. А если кадр признан лишним, он прочеркивается тремя чертами. Если снят кадр по ходу работы, не предусмотренный в сценарии, необходимо тут же внести его в режиссерский экземпляр и отметить так же, как и «старые», прочеркнув косой линией и поставив дату.
Бывает, что в один день на натуре снимаются кадры, отстоящие друг от друга в сценарии на несколько порядковых номеров. Они должны в готовом фильме перемежаться кадрами другого плана, тоже являющимися моментами какого-то события. А по ходу съемки они могут быть запечатлены на одном куске пленки. В этом случае режиссер соединяет в сценарии их номера закругленной линией. Впоследствии, при монтаже отснятого материала, сверяясь с порядковыми номерами, он поставит каждый кадр на свое место.
Если вы хотите, чтобы опыт проделанной над одним-двумя фильмами работы был твердо усвоен в последующей деятельности, рекомендуем отмечать в сценарий время дня, условия освещения, а также тип объектива, диафрагму. Сравнивая результаты работы с намеченным в сценарии планом, вы сможете с большей уверенностью говорить о способах улучшения качества съемки в дальнейшем.
Велика и роль тех самых чистых листков, которые вы вкладывали между исписанными страницами сценария перед тем, как переплести его в виде книги-тетради. На них режиссер записывает все нужные ему по ходу работы сведения, которые могут касаться и характера монтажа после съемки. На этих листках зарисовываются кадры, набрасываются схемы с указанием направления движения объектов съемки, цвета, светотонального решения.
Режиссерский сценарий, оформленный таким образом, станет для вас руководством к действию, надежным помощником в работе. В процессе написания режиссерского сценария выявляется и уточняется главная мысль будущего фильма, а также те средства, которыми вы намерены эту мысль выразить наиболее полно и верно. Подробно разработанный режиссерский сценарий, раскадровки, схемы — вот тот материал, который позволяет во всех деталях представить себе еще не снятый фильм; от тщательности его подготовки в значительной степени зависит успех всей работы.
Разумеется, действительность вносит поправки даже в самые точные планы. Конкретные условия съемки, особенно репортажной, могут потребовать изменений в режиссерском сценарии. Но, как вы увидите на практике, сами эти изменения еще раз подтвердят необходимость сценария — той точки отсчета, с которой начинает формироваться ваш будущий фильм.

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Так уж получилось в жизни: подарили фотоаппарат. Домашние недобрым словом вспоминают тот день. С тех пор посуду стеклянную мы не сдаем.
Итак, мне за тридцать — стрельцовский возраст (имеется в виду футболист Стрельцов — ред.), и в фотографии я уже не любитель: работаю фотографом в проектном институте. Предлагаю вам свои работы, может, и понравятся. Некоторые хвалят. Один московский фоторепортер, фамилии его не назову, сказал так: «Есть у тебя вúдение, молодец! Но мы своего места не уступим»... Глаза у него были хитрыми, веселыми. Так мы и разошлись...

Е. СЕМЕНИСОВ
(Одесса)

Ред.: Фоторепортер из Москвы в одном прав: у вас, действительно, есть вúдение... Публикуем один из присланных вами снимков.

Дорогая редакция! Давно собираюсь написать вам. Сердечное спасибо за мой снимок, напечатанный в октябрьском номере «Советского фото». День, когда я получила этот номер, был самым счастливым днем в 1969 году! Теперь я знаю, что самое большое счастье, это когда видишь плоды своего труда! Большое спасибо за теплые слова и дружескую поддержку. Вы обещали мне помочь! Спасибо! Вы уже помогли мне — доставили радость! Я по-прежнему занимаюсь фотографией. Я всегда помню: чтобы добиться успеха, нужно много работать! Кропотливо работать! Чем больше удач, тем придирчивей отношусь к каждому снимку.
Есть у меня еще одна приятная новость. Вы помогли мне приобрести хорошего, настоящего друга — это фотолюбитель из Нальчика, Кучинский В. А., мы обмениваемся снимками, обсуждаем их и спорим, и «в спорах рождается истина». Мой друг помогает мне советами, присылает фотолитературу, и я благодарна ему за это.
Одно плохо — фотоклуба у нас все еще нет, помещение все обещают. А фотоклуб нам нужен. Ох, как нужен!
С сердечным приветом

Эльвира КУРИЧ
(Целиноград)

Ред.: Нам очень приятно, что мы доставили вам радость. А клуб у вас в Целинограде будет, если за его организацию возьмутся такие энтузиасты фотографии, как вы.

Здравствуйте, дорогие товарищи! Во-первых, большое вам спасибо за то, что вы так быстро выполнили мою просьбу. Я просил вас передать фотографии для Нины Свиридовой. Ваше участие в моей просьбе мне сейчас особенно дорого, так как я временно нахожусь на инвалидности. За 30 лет работы я привык все время быть с людьми, в коллективе, а теперь я почти все время дома, целый день один, и ваше письмо меня очень обрадовало.
Посылаю один из своих снимков. Он экспонировался на клубной фотовыставке. Фотоклуб у нас называется «Кадр». Люди подобрались очень хорошие, разного возраста. Клуб мне очень помог в овладении техникой фотографии, и я сейчас не расстаюсь с фотоаппаратом и очень полюбил это дело.
Я работал на Череповецком металлургическом заводе газоэлектросварщиком и думаю, что в скором времени снова смогу работать там же. Мне 46 лет. С приветом к вам и большой благодарностью.

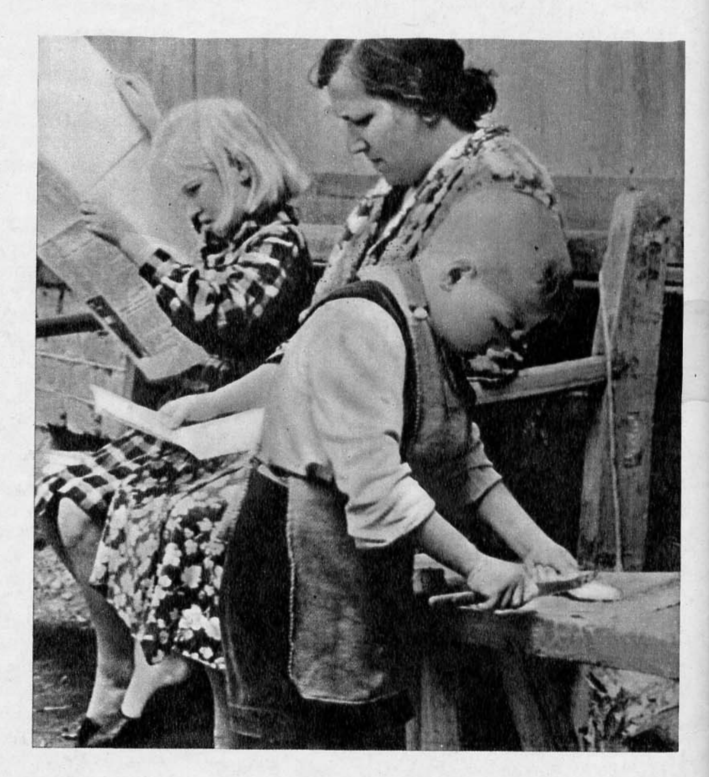
Л. ЛЕДНЕВ
(Череповец)

Ред.: Уважаемый тов. Леднев! Желаем вам успехов в вашем увлечении фотографией, а также доброго здоровья. Публикуем ваш снимок.

...каждый снимок просматриваю и, если можно так выразиться, подробно изучаю. Многие — нравятся, некоторые — нет. А вот на снимок А. Гаранина «Аппассионата» («Советское фото», 1970, № 2) считаю, что просто нельзя смотреть спокойно, в нем чувствуется глубокое содержание. Глядя на снимок, слышишь звуки «Аппассионаты».
Хочется, чтобы журнал больше печатал подобных снимков.

Н. ТИХОНОВ
(Волгоград)

Ред.: Благодарим за добрые слова в адрес журнала и автора понравившегося вам снимка. Мы передали А. Гаранину ваше письмо. Он, в свою очередь, также благодарит вас.





Дорогая редакция! Мне 19 лет. Я очень люблю фотографировать русскую природу, сельские пейзажи, деревенских ребятишек. Посылаю вам один из своих снимков и прошу, если это возможно, опубликовать его в журнале.

Евгений КАШИРИН
(Рязань)

Ред.: С удовольствием выполняем вашу просьбу. Снимок нам понравился. Он лиричен, сделан с настроением...

Уважаемая редакция! Журнал выписываю уже несколько лет, каждый номер жду и перечитываю от корки до корки,

Е. СЕМЕНИСОВ
На футбол

Л. ЛЕДНЕВ
«Мужская» доля

Е. КАШИРИН
Сельский мотив



У ЮГОСЛАВСКИХ ФОТОМАСТЕРОВ



На улице Князя Михаила, в Белградском Доме журналистов, мы встретились с председателем фотосекции Союза журналистов Югославии Жико Милютиновичем и секретарем секции Славой Чортосичем.
Здесь делегация советских журналистов вручала югославским фотомастерам дипломы Международной выставки в Москве, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.
Специальный диплом был также вручен фотосекции Союза журналистов Югославии.
Принимая диплом, Жико Милютинович сказал: «Мы с радостью приняли предложение участвовать в Международной выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Дипломы международного жюри, присужденные нашим мастерам, — большая честь для нас».
На вручении дипломов присутствовали председатель Союза журналистов Югославии Драголюб Будимовский, зам. председателя Света Тадич, секретарь Жико Аврамович и др.
После официальной части состоялась непринужденная беседа — речь шла о месте и назначении современной фотографии, ее тенденциях.
— Что можно сказать о современной югославской фотографии? — заметил Жико Милютинович. — Мы стремимся идти в ногу со временем, показывать нашу жизнь такой, какая она есть, стоять на прочных реалистических позициях.
— Отрадно отметить, — продолжает Жико Милютинович, — что за последние годы в югославской фотожурналистике появилось немало новых имен. Наша секция старается помогать молодым совершенствовать свое мастерство. Мы проводим творческие дискуссии, обсуждаем работы мастеров, фотографии, помещаемые в наших журналах.
Руководители секции рассказали о выставочной деятельности. В те дни шла подготовка к открытию экспозиции спортивной фотографии югославских мастеров в Дубровнике.
Ежегодно в День республики, 29 ноября, в Белграде открывается выставка «Моя любимая фотография». Каждый участник имеет право представить одну фотографию, сделанную в течение года.
Подобные выставки становятся заметным событием в жизни страны. Одну из последних выставок посетил председатель Союзного исполнительного вече Митя Рибичич; он дал работам фотомастеров Югославии высокую оценку.
— Мы хотели бы обменяться выставками с советскими фотомастерами, — сказали нам югославские друзья. — Передайте об этом нашим советским коллегам.
Югославское фотоискусство завоевывает в мире все более широкое признание и популярность. Оно представляет несомненный интерес для советских любителей фотографии. И нет сомнений, что более тесные творческие контакты советских и югославских фотомастеров будут способствовать дальнейшему укреплению советско-югославской дружбы и сотрудничества.

Нат. ЧЕРНЫШОВА
Белград — Москва

На снимках: Белградский Дом журналистов (вверху). Встреча советских и югославских журналистов.



ПОЗДРАВЛЯЕМ!

За заслуги в деле развития советской фотожурналистики почетное звание заслуженного работника культуры РСФСР присвоено фотокорреспонденту газеты «Горьковская правда» Ниссону Михайловичу Капелюшу.
Около 45 лет работает фоторепортером Н. М. Капелюш. Его снимки неоднократно экспонировались на международных выставках, публиковались в центральной печати.
Как председатель бюро фотосекции областной организации Союза журналистов Н. М. Капелюш проводит большую общественную работу. В 1967 году, в связи с 50-летием газеты «Горьковская правда» он был награжден Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР.
«Советское фото» от души поздравляет Н. М. Капелюша с присвоением почетного звания.



ЛАУРЕАТЫ— ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТЫ СТОЛИЦЫ

Правление Московской организации Союза журналистов СССР подвело итоги творческих конкурсов на лучшие работы, опубликованные в 1969 году.
Группе московских журналистов присуждены премии имени В. Воровского, Д. Фурманова, М. Ольминского, И. Скворцова-Степанова, Е. Ярославского, М. Кольцова.
Отмечены премиями и фотокорреспонденты — Илья Гричер («Комсомольская правда») и Алексей Гостев («Огонек») за лучшие фотоработы 1969 года.

ВЫСТАВКА НА ЗАВОДЕ

Десять лет назад в редакцию нашего журнала пришел рабочий, сварщик Михаил Захарович Клюев. Он показал нам свои снимки. Прямо скажем, это были ученические работы. Но уже тогда можно было надеяться, что М. Клюев благодаря своему упорству, любви к фотографии, сможет достичь многого.

И вот, спустя десять лет, рабочий М. Клюев открывает свою первую персональную фотовыставку. В клубе завода, где выставлена экспозиция — около 100 фотографий, — собрались товарищи Михаила Захаровича по работе, гости, представители журнала «Советское фото». На открытии выставки выступили: председатель завкома А. Новиков, редактор заводской многотиражной газеты Н. Павлов, член фотоклуба «Кадр» Л. Ассанов, известный фотограф-художник С. Иванов-Аллилуев, член редколлегии журнала «Советское фото» И. Селезнев.
Главная тема выставки — русская природа. И в этом — довольно трудном для фотолюбителя жанре, который требует отточенной техники, наблюдательного, зоркого взгляда, терпения и настойчивости — М. Клюев продемонстрировал несколько интересных работ. Есть на выставке и фотографии других жанров — портреты товарищей по заводу, рабочих, известных деятелей советского искусства — скульптора С. Коненкова, фотографа-художника Н. Свищова-Паолы, артистов театра, кино.
Выставка вызвала большой интерес у рабочих завода. В первый же день книга отзывов была заполнена десятками «спасибо за отличную выставку».
С работами М. Клюева мы познакомим читателей в одном из ближайших номеров журнала.

У НАС В ГОСТЯХ

КРИСТАН ДЯНКОВ

Болгария

Заместитель главного редактора журнала «Болгарское фото» Кристан Дянков в течение десяти дней был гостем редакции «Советского фото».
Наш гость познакомился с достопримечательностями Москвы, посетил города Вильнюс и Каунас.
Особый интерес вызвало у болгарского коллеги творчество молодых советских фотомастеров. Фоторепортеры Сергей Лидов и Валерий Селезнев (журнал «Советский Союз»), студенты факультета журналистики МГУ Николай Филиппов и Борис Бабанов, внештатно сотрудничающие в печати, на встрече

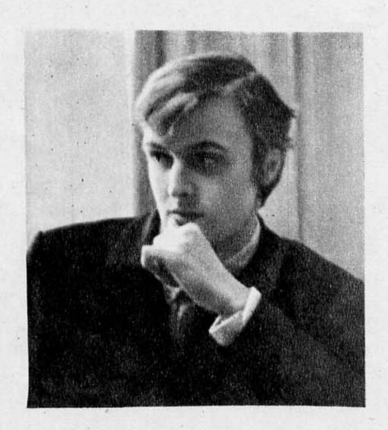


в редакции показали свои снимки, рассказали о творческих планах.
В Литве Кристан Дянков также встречался с молодыми фотомастерами — членами Общества фотоискусства Литвы, осмотрел фотовыставку, посвященную 25-летию победы над фашизмом. Наш гость отметил высокий профессиональный уровень работ молодых советских фотомастеров и любителей. Ряд снимков из просмотренных коллекций он отобрал для журнала «Болгарское фото». В беседе, состоявшейся в редакции «Советского фото», были намечены планы дальнейшего укрепления дружеских и творческих контактов между обоими журналами.

МАРТТИ ЛИНТУНЕН

Финляндия

Недавно редакцию «Советского фото» посетил представитель Финляндии в Международной организации журналистов, фотожурналист Мартти Линтунен.
В продолжительной беседе



М. Линтунен рассказал о проблемах развития фотожурналистики и фотолюбительского движения в Финляндии, о финской прессе (долгое время он сотрудничал в коммунистической печати), об организации фотографического образования. Им было высказано пожелание наладить крепкие контакты между фотографическими организациями Финляндии и Советского Союза.

КОРОТКО О РАЗНОМ

„ПЕЙЗАЖ РОДИНЫ“

Рижский фотоклуб при Центральном клубе полиграфистов Латвийской ССР организует тематическую выставку художественной фотографии «Пейзаж Родины».
Участвовать в выставке приглашаются все фотоклубы страны, а также отдельные фотолюбители.
В снимках должны найти отражение красота пейзажей, преобразование природы нашей Родины (допускаются жанровые элементы).
Фотографии для выставки (размером от 30×40 до 50×60 сантиметров) должны быть высланы до 1 октября 1970 года (по почтовому штемпелю) по адресу: Латвийская ССР, г. Рига, ул. Лачплеша, д. 43/45, Центральный клуб полиграфистов (с пометкой «Пейзаж Родины»).
Победителям будут вручены памятные медали, дипломы Рижского фотоклуба и награды общественных организаций. Авторы принятых на выставку работ получат каталог и памятный жетон.
Экспонированные фотографии авторам не возвращаются.

«СФ — 70» ОБЪЯВЛЯЕТ КОНКУРС НА ЛУЧШУЮ КЛУБНУЮ КОЛЛЕКЦИЮ

Учитывая пожелания наших читателей, «Клуб «СФ-70» объявляет конкурс на лучшую клубную коллекцию 1970—71 гг.
На конкурс принимаются снимки различной тематики, показывающие многообразную жизнь Советской страны.
Коллекции могут состоять не более чем из 15 снимков. Один автор может представить не более двух фотографий. Клубы-участники конкурса прикладывают к снимкам информационные заметки о своей деятельности (1—2 страницы).
Снимки должны быть черно-белыми, размером 18×24 или 24×30 *см*.
На обороте отпечатков следует указать фамилию, имя, отчество (полностью), домашний адрес автора.
По мере поступления лучшие снимки будут публиковаться на страницах журнала.
Из имеющихся в редакции клубных коллекций (присланных до объявления настоящего конкурса) жюри отберет 15 лучших работ, которые будут рассматриваться наряду с другими.
Победителей ждут памятные подарки и дипломы.
Итоги конкурса будут подведены в начале 1971 года. Из конкурсных снимков редакция предполагает скомплектовать передвижную фотовыставку и направить ее для экспозиции в фотоклубы.



Г. Копосов выступает перед полярниками

ВЫСТАВКА В АРКТИКЕ

В адрес редакции поступила следующая телеграмма:
«Москва. Малая Лубянка 9. Редакция журнала «Советское фото» В каюткомпании комсомольско - молодежной дрейфующей станции Северный полюс 19 собрались все свободные от вахты полярники. Здесь открылась фотовыставка корреспондента журнала «Огонек» Геннадия Копосова. На выставке представлены черно-белые, цветные фотографии, сделанные в разных уголках Советского Союза, в Антарктиде, Вьетнаме. Это — первая арктическая фотовыставка на дрейфующей льдине. Начальник станции СП-19 Чилингаров».

ПОСТУПАЕТ В ПРОДАЖУ ПЛЕНКА ОРВОХРОМ

В продажу начали поступать обращаемые пленки ОРВОХРОМ UT-21 и UT-18. Эти пленки требуют совершенно другой обработки, чем пленки ОРВОКОЛОР. Она будет качественной только в том случае, если будет проводиться в современно оборудованной лаборатории. Поэтому всем покупателям пленки ОРВОХРОМ следует отсылать ее для проявления в кинолабораторию по адресу: г. Ленинград, пер. Урюпина, 15а.

Лаборатория сотрудничает с народным предприятием «Фильмфабрик Вольфен», чем гарантируется хорошее качество обработки пленки.

Публикация рецептуры для обработки пленок ОРВОХРОМ фирмой-изготовителем пока не предусмотрена.

Опубликованные в журнале «Советское фото» (1969 г., № 12) рецепты для обработки пленки ОРВОХРОМ несколько отличаются от рецептуры предприятия «Фильмфабрик Вольфен».

За качество материалов, обработанных не в упомянутой выше лаборатории, фирма ответственности не несет.

НАПОМИНАЕМ ПРИЗЕРАМ КОНКУРСА „ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО“

В связи с тем, что конкурс «За социалистическое фотоискусство» переносится из ГДР в Венгрию, редакция журнала «Советское фото» напоминает призерам конкурсов: невостребованные премии по всем шести конкурсам необходимо получить до 31 декабря 1970 года. За справками по вопросам получения премий обращайтесь в редакцию журнала «Советское фото» письменно или по телефону 223-20-46.



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Портрет. Фото Жана-Луи Мишеля (Франция)
3-я стр. Птенец. Фото Михаила Штейнбаха (Москва)
4-я стр. Выстрел. Фото Юрия Теуша (Челябинск)

Главный редактор
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия
АГОКАС Н. Н.
ГРОМОВ М. П.
ДЫКО Л. П.
КИРИЛЛОВ Н. И.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КОЗЛОВ А. Ф.
МАКУХИНА Л. Ф.
ПЕСКОВ В. М.
ПРИГОЖИН Ю. Г.
РЯБЧИКОВ Е. И.
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.
ЧУДАКОВ Г. М. (ответственный секретарь)

Художник
ВИНОГРАДОВА С. А.

Художественно-технический редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
Москва, Центр, М. Лубянка, 9

Телефоны:

отдел фотожурналистики 294-07-67

отдел искусства фотографии 294-82-14

отдел техники 223-86-24

зав. редакцией, для справок 223-20-46

отдел писем 294-53-44

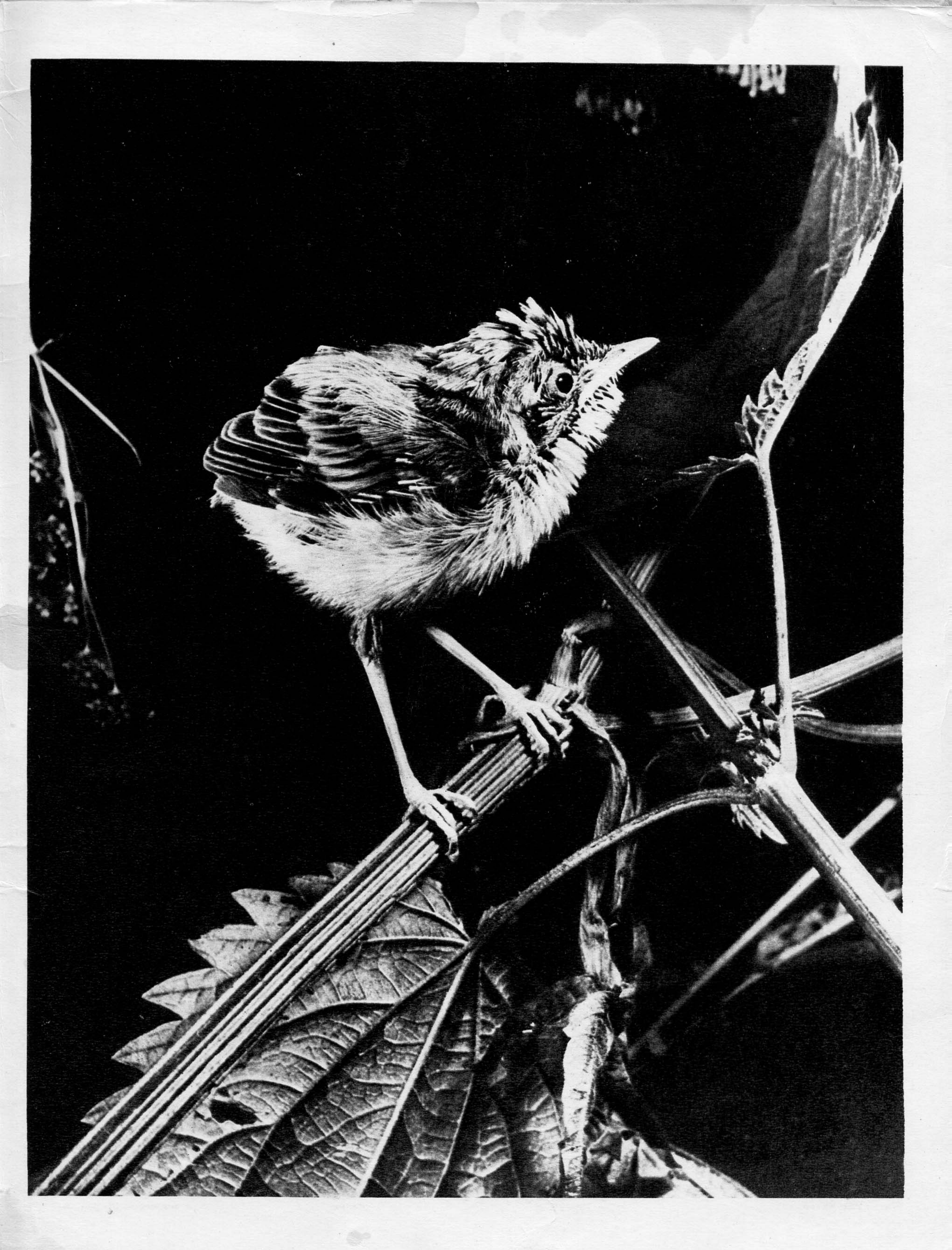
В НОМЕРЕ:

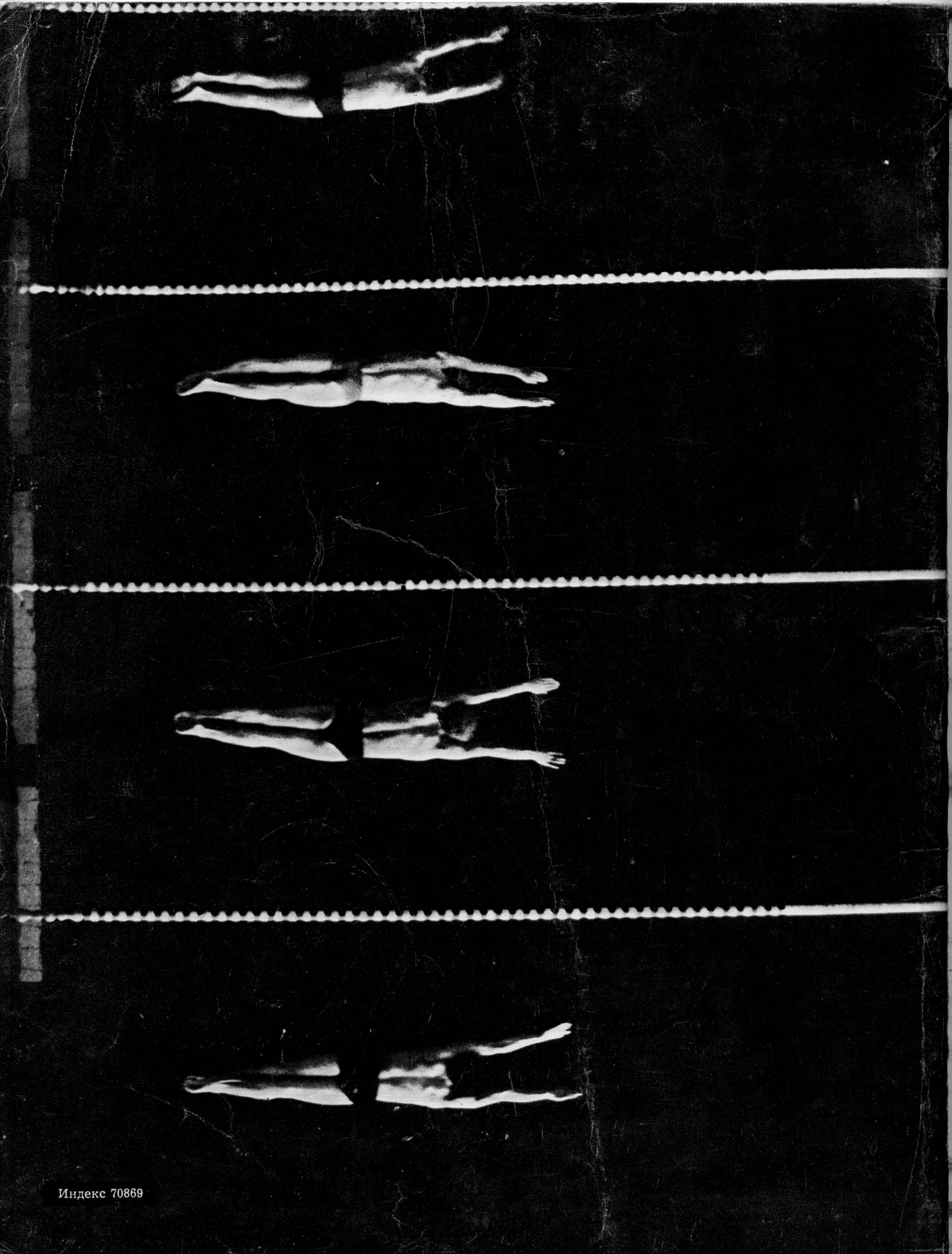
	1	*Б. БАЗУНОВ* СТАРТ И ФИНИШ
ПРАКТИКА ФОТО-ЖУРНАЛИСТИКИ	10	ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ФОТООЧЕРК?
КЛУБ «СОВЕТСКОЕ ФОТО» — 70»	15	ЦЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА
	16	*Ф. ЭЙВАЗЛЫ* ФОТОВЫСТАВКА РЕСПУБЛИК ЗАКАВКАЗЬЯ
	20	*Л. КОРОБОВ* ДОРОГОЙ НАШ РЕПОРТЕР
ПРОФИЛЬ МАСТЕРА	25	*Ан. МАКАРОВ* ДОБРЫЙ ОБЪЕКТИВ ВИКТОРА АХЛОМОВА
ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ	29	*ЖАН ФАЖ* СНИМАЕТ ЖАН-ЛУИ МИШЕЛЬ
«ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА»	34	
	35	*Д. ЖИТЕНЕВ* УДИВИТЕЛЬНОЕ — РЯДОМ С НАМИ
ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ	36	*В. ФОТОНОВ* ДЛЯ ЧЕГО ПРОСВЕТЛЯЮТ ОБЪЕКТИВ
	38	*В. ДЬЯЧКОВ, С. МЯСНИКОВ* НОВЫЙ ФОТОАППАРАТ СЕРИИ «ЧАЙКА»
ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ	39	*Д. ЛУГОВЬЕР* РАБОЧЕЕ МЕСТО ФОТОЛЮБИТЕЛЯ
НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ	41	
	41	5-я МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА «ИНТЕРПРЕСС-ФОТО» В ПРАГЕ
«СОВЕТСКОЕ ФОТО» — КИНОЛЮБИТЕЛЯМ	42	*В. МИХАЙЛОВ* ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ КИНОПРОЕКТОРЫ ДЛЯ 8-мм ПЛЕНКИ
ВЫ ДЕЛАЕТЕ ФИЛЬМ	43	РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ
ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ	44	

РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

А 07828
подп. к печ. 14/VII-70
зак. 364
формат 62×92/8
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 200 000
цена 40 коп.

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, 105.





Индекс 70869